DONO EREDI PROF. VITTORIO ANDOLFATO

UNIVERSALE STUDIUM

26

Andolfato
Libro

LUIGI STEFANINI

ESTETICA

RIVISTE BIBLIOTECA ALBUM
LIBRERIA
cedis
CENTRO DIFFUSIONE STAMPA
BASSANO del GRAPPA TEL 24957

EDITRICE STUDIUM – ROMA

MUSEO BIBLIOTECA ARCHIVIO
BASSANO DEL GRAPPA

GEN
A
00
07220
281853

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

Stampato in Italia - Printed in Italy

I

GENERALITA'

Dicesi *Estetica* la disciplina filosofica che ha ad oggetto la bellezza e l'arte.

Il nome è legato all'uso che ne fece per primo Alessandro Amedeo Baumgarten nell'opera del 1735 *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poëma pertinentibus* e nel titolo dell'opera *Aesthetica*, pubblicata successivamente in due volumi, nel 1750 e nel 1758. Il nome, che ha avuto tanta fortuna, ha giustificazione nella dottrina leibniziana, da cui Baumgarten deriva, per la quale, non essendoci una diversità di natura tra senso e intelletto, ma solo diversità di chiarezza e distinzione percettiva, la bellezza rappresenterebbe il grado più alto dell'attività sensitiva (αἰσθητά=fatti sensibili), sarebbe cioè abbastanza chiara, ma non ancora distinta, quant'è distinta l'attività intellettiva: sicché la bellezza si identificherebbe col fatto sensibile nella sua perfezione.

Altre denominazioni non sono mancate e non mancano, ma non sono tanto diffuse come quella di cui si tratta. Più appropriato di quello corrente sarebbe il termine *Poetica*, che risale agli scritti di Aristotele sulla tragedia e fu usato nei trattati estetici del Rinascimento. G. Gentile dava il titolo di *Filosofia dell'arte* al suo volume del 1931 sull'argomento. Alcuni estetici tedeschi del primo Novecento (Max Dessoir, Emil Utitz, W. Worrin-

ger, ecc.) vollero distinguere l'*Estetica* dalla *Scienza dell'arte*, riservando alla prima la riflessione sul fatto soggettivo dell'espressione della bellezza e attribuendo alla seconda lo studio del fatto artistico nella sua estrinsecazione sociale e tecnica: è da sperare che le due guerre sieno valse per lo meno a spazzar via dalla cultura europea questa cattiva distinzione che divide l'estetico dall'artistico, precisamente nell'epoca che ha il merito di aver conquistato la più chiara consapevolezza della loro identità.

Nel definire l'estetica come una disciplina filosofica, s'è voluto stabilire subito che essa rientra in una visione totale dell'essere: cioè considera il fatto della bellezza e dell'arte quale aspetto particolare dell'essere nella sua assolutezza. Soltanto in una visione totale, che inquadri l'arte e la bellezza nel complesso delle attività dello spirito, e ne indichi esattamente le relazioni e la relativa autonomia, la considerazione estetica si libera dalla contingenza delle impressioni frammentarie e assurge alla dignità di scienza. Soltanto nella filosofia la riflessione sull'arte diventa scienza. Con ciò si indica, non solo la distinzione dell'estetica dall'arte (si può eseguire l'arte senza sapere riflessivamente che cosa l'arte sia, come la rondine vola senza conoscere le leggi del volo), ma anche la distinzione dell'estetica dalla critica d'arte. Quest'ultima sta di mezzo tra la filosofia e l'arte perché è fatta di *giudizio* e di *gusto*: cioè, per un lato essa è connessa alla filosofia, in quanto deve giudicare l'arte e non potrebbe giudicarla se non sapesse filosoficamente che cosa l'arte è; ma per un altro lato essa è congiunta all'arte, perché non potrebbe di volta in volta pronunciare un giudizio sulla singola opera d'arte se non rivivendo quest'ultima in

modo congeniale, cioè partecipando in massimo grado all'intuizione dell'artista e decidendo, attraverso questa partecipazione, se il sentimento dell'artista sia riuscito ad esprimersi, cioè a diventare arte.

S'è detto che si può fare arte senza sapere riflessivamente che cosa arte sia, e con ciò s'è stabilita la differenza tra estetica e arte. Però alcune volte l'arte riflette su se medesima, e tende a definirsi o pretende di sapersi definire, nel suo concetto generale, nei suoi procedimenti, nelle sue leggi. Lo sforzo con cui poeti, pittori, scultori, artisti in genere, tendono a definire i canoni della propria arte dà luogo a quelle che, con termine invalso recentemente, si chiamano le *poetiche* dei singoli artisti. L'estetica non può non tenerne conto (come potrebbe l'estetica, per es., non tener conto del *Canone* di Policleto o del *Convivio* di Dante o del *Trattato della pittura* di Leonardo?), ma non si risolve in esse, perché la riflessione filosofica sull'arte è altra cosa dalla esecuzione artistica, e un artista non è necessariamente filosofo dell'arte per la sola ragione che è artista. Per lo più le poetiche degli artisti, anche sommi, non rendono ragione della loro arte e la loro arte spesso è riuscita perché ha saputo essere fuori od oltre le loro teorie sull'arte. Guai se l'arte di Dante fosse rimasta chiusa nell'orbita di quell'*allegorismo* che egli ha voluto esplicare nel *Convivio*. Insomma, le *poetiche* dei poeti non coincidono con l'estetica, pur costituendo un materiale essenziale di cui l'estetica si serve per l'interpretazione filosofica del fatto artistico e per una indagine esauriente sull'esperienza artistica.

II

CENNI STORICI

L'estetica classica

Dallo Zimmermann, uno dei primi storici dell'estetica [1], fino al Croce, è uso denominare « preistoria dell'estetica » (*Vorgeschichte der Aesthetik*) il periodo che corrisponde alle antiche speculazioni sull'arte e sulla bellezza. Tanto sarebbe come denominare « preistoria della filosofia » la filosofia dei Greci e quella dei Padri e dei Dottori della Chiesa. L'estetica è coeva e coestensiva con la filosofia, perché un concetto dell'essere non può definirsi senza tener conto di quella nota essenziale dell'essere che è la bellezza. La filosofia è sempre condizionata dall'estetica, tanto che le più feconde crisi della filosofia sono dovute alla mancata considerazione del fattore estetico e alla necessità di reintegrare nell'essere una delle note più accese ed evidenti con cui esso ci si manifesta. Anche i « silenzi estetici », cioè i periodi o i singoli pensatori che non considerano il problema specifico di cui si tratta, condizionano il movimento del pensiero, e lo storico della filosofia non può non tenerne conto per spiegarsi i rivolgimenti operatisi nel seno della

---

[1] ZIMMERMANN, *Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft*, Vienna 1858.

cultura, quand'essa è provvisoriamente deserta da uno dei suoi elementi essenziali.

La prima cultura dei Greci è nella forma dell'arte: estetismo. Si tratta di un estetismo spontaneo, ingenuo, non ancora ratificato dalla riflessione: ma tutto quello che ha pregio — nel mondo fisico, morale, politico, religioso — si annuncia inizialmente come mito, e il mito è il punto in cui il particolare e l'universale, l'idea e il fatto, l'infinito e il finito vengono a incontrarsi e coincidere, com'essi coincidono sul terreno dell'arte e della fantasia. Mito politico nella pólis identificata colla divinità reggitrice; mito letterario nell'epopea, nella teogonia, nella tragedia, assurte a testo sacro e a rito religioso; mito plastico nelle statue degli dèi che reggono la presenza viva del nume; mito storico che solleva il fatto contingente nella sfera eroica della leggenda e dell'epopea; mito pitagorico che realizza il numero in sostanza fisica, morale e religiosa; mito cosmico che anima d'un soffio divino ogni apparizione naturale e conferisce una consistenza fisica alle prime ardue concezioni dei filosofi, si tratti pure del Logos di Eraclito o dell'Esssere di Parmenide: tutto si muove inizialmente nelle dimore della fantasia creatrice, la quale, come vide Hegel, tocca nella Grecia il fondo dell'essere e trasforma la poesia in religione. Tutt'altro che assente il problema estetico dalla filosofia dei Greci, si deve dire che esso è il primo che si presenta alla loro riflessione, per la necessità d'intendere anzitutto come ad un mondo di poesia possa affiancarsi o anteporsi un mondo di idee, e come l'essere possa persistere nella sua assorbente sovranità, pur lasciando sussistere accanto e di fronte a sé la scialba e inconsistente realtà del mito e della poesia. Il problema del-

l'« imagine », di codesta sostanza spuria che è un misto di essere e non essere, costituisce il punto di passaggio obbligato per la filosofia che si svincola gradualmente dal mito, e vuole giungere, come infatti giunge col *Sofista* di Platone, a giustificare in qualche modo l'esistenza dell'imagine, quale possibilità della parola, dell'arte, dell'errore, della sofistica, e perfino quale possibilità del mondo dell'apparenza e del divenire. In questa vicenda speculativa trova il suo posto esatto la Sofistica, che va intesa soprattutto come la persistenza del mito classico nella sfera dell'eloquenza e della retorica. In Gorgia il mito poetico continua come « mito della parola »: parola che, invece di significare l'essere, lo sostituisce quale unica realtà umana e cosmica. La poesia, che Gorgia definì « parola con metro » (λόγον ἔχοντα μέτρον : B 11, 9), prolunga il suo dominio, anche oltre il crollo delle divinità che essa aveva creato, reincarnandosi nella retorica e ripristinando in essa la divinità della parola.

La parola assoluta di Gorgia è la ratifica filosofica, pienamente consapevole, dell'estetismo ingenuo e spontaneo, che è la forma iniziale della cultura dei Greci. Gli altri filosofi non seguirono Gorgia, anzi fu loro impegno sollevare l'essere intelligibile, sede della verità e del bene, oltre i prodotti della *techne* umana e, se pure non condannarono l'arte, la riscattarono dal biasimo solo in quanto essa potesse in qualche modo inquadrarsi in un disegno di vita razionale e morale. L'estetica dei massimi esponenti del pensiero greco è una decisa smentita dell'estetismo. Tuttavia una traccia dell'estetismo originale rimase sempre, anche nelle più mature riflessioni della filosofia, per la radicata convinzione che il bello si identifi-

casse con tutto ciò che è unitario, armonico, proporzionato, misurato, e quindi la nota della bellezza non potesse mai essere disgiunta dalle altre perfezioni dell'essere, cioè dalla verità e dal bene. « Misura giusta e proporzione si trovano dovunque vi sieno bellezza e perfezione »: scrisse Platone nel *Filebo* (64 e). Una qualche distinzione egli suggerì, in questo e in altri dialoghi, descrivendo la bellezza come un preludio sensibile del bene inaccessibile, quasi si trattasse del « portico » della casa del bene (64 c). Nel *Fedro* egli parlò del bello come di un'« idea corporea », l'unica tra le idee che ebbe in sorte il privilegio di rendersi visibile ai mortali, per poter essere da loro ardentemente amata (250 d - 251 a). Questo carattere della bellezza che, mentre resta legata alle cose visibili e sensibili, lascia intravvedere in esse la luce dell'idea, si trasmetterà, attraverso il neoplatonismo, a tutta la storia dell'estetica e persiste anche nei tempi moderni, col Romanticismo, pur avendo perduto l'idea quel carattere di assolutezza ontologica che aveva in Platone.

Il « pancalismo » greco pacifica facilmente la bellezza con gli oggetti più alti dell'intendere e del volere. Non altrettanto facile riesce la pacificazione con l'arte, dato che questa dipende da un « fare » dell'uomo che si allontana, più o meno, dalla perfezione ideale e ne costituisce appena una « imitazione » (μίμησις), anzi una imitazione di seconda mano, in quanto l'arte non imita propriamente le idee, ma imita le cose terrene che, a loro volta, sono un'imitazione delle idee. La condanna dell'arte, che Platone pronunciò nel l. X della *Repubblica*, è una conseguenza del carattere mimetico, che il filosofo attribuisce all'arte, e della decadenza implicita in ogni imitazione. Con questa

condanna, Platone voleva opporsi alla mitologia, che aveva falsato il concetto di dio, alla commedia, che aveva convinto a condannare Socrate, alla retorica, che aveva istituito l'assolutezza della parola: però egli, che aveva dedicato alle Muse la sua Accademia, si manteneva ancora abbastanza poeta per intendere che l'arte, pur motivo di degradazione, poteva anche essere stimolo alla elevazione, e attribuì infatti alla musica il potere di operare una mimèsi, per così dire, ascendente, che anticipa nelle armonie sensibili i ritmi ideali, e quindi vide nella musica un fattore educativo e volle che i guerrieri della sua città perfetta riponessero nella musica la loro rocca [2]. Aristotele che, come spesso avviene agli scolari, voleva dire l'opposto di quello che aveva detto il maestro, finì per ricalcare le orme del maestro quando ripose nell'imitazione l'essenza dell'arte e nella musica vide uno strumento essenziale di purificazione e di educazione. Anch'egli finì per legare l'arte all'elemento ideale, che essa rivela, e nella *Poetica* distinse la storia, che è conoscenza di cose « accadute », dalla poesia che rappresenta cose « possibili ad accadere ». La possibilità è la categoria della universalità e della intelligibilità, sicché per Aristotele la poesia si allontanava dalla storia di quanto si avvicinava alla filosofia, la quale è, appunto, la scienza dell'universale e dell'intelligibile. Il « pancalismo » dei Greci agiva anche su Aristotele, costringendolo a legare l'arte alla verità, e non concedendogli di stabilire una differenza tra arte e scienza se non in una certa approssimazione al vero o « verosimiglianza » che distingue l'arte dalla scienza (τὰ κατὰ τὸ εἰκός) [3]. La « verosimi-

[2] PLATONE, *Repubblica*, III, 401d-402a.
[3] ARISTOTELE, *Poetica*, IX, 1451b.

glianza », propria della esecuzione artistica, è concetto aristotelico che avrà profonde ripercussioni nell'estetica rinascimentale: ma anch'esso non è che una ripercussione della *mimesi* platonica, sicché resteranno sempre platonici, loro malgrado, quei peripatetici del Rinascimento che in nome di Aristotele e della sua *Poetica* vorranno distinguersi od opporsi all'anelito ascensivo dell'Eros dell'Accademia fiorentina.

L'arte è anche piacere, passione, sentimento. Quest'altro suo aspetto non sfuggì all'estetica classica e servì, di volta in volta, a condannarla o a giustificarla. Valse a condannarla, quando Platone, nel l. X della *Repubblica*, vide nell'arte tragica una predilezione per le passioni più violente e irrazionali, e ravvisò una contraddizione nel diletto (χάρις) che prova lo spettatore nel partecipare alle passioni e alle sofferenze dei personaggi che agiscono sulla scena (605 d - 606 b). Dallo stesso diletto che, in quanto irrazionale e contraddittorio, aggiungeva un argomento alla condanna platonica dell'arte tragica, Aristotele, col consueto capovolgimento delle posizioni del maestro, ricavò un pregio dell'arte la quale, con la rappresentazione scenica delle passioni del terrore e della pietà, produce una purificazione (*catarsi*) dello spettatore da queste passioni [4]. Sia la χάρις di Platone, sia la κάθαρσις di Aristotele, pur variamente interpretate e valutate, resteranno tra le più sicure acquisizioni dell'esperienza estetica di tutti i tempi.

Per l'esperienza estetica degli antichi, la poesia, più ancora che sentimento, è « entusiasmo », « esagitazione », « delirio », « furore », in quanto trasferisce l'uomo fuori dei quadri della sua normalità

[4] ARISTOTELE, *Poetica*, VI, 1449b.

BIBLIOTECA MUSEO BASSANO ARCHIVIO

attività e gli conferisce un potere insolito, sovrumano. L'ispirazione, di cui avevano parlato i poeti prima dei filosofi, è uno stato di « entusiasmo » che, appunto nel significato etimologico della parola (ἔνθεος), indica un'invasione di dio che parla e canta per bocca dell'uomo, sì che questi si trasforma in uno strumento registratore d'estasi. Quando s'impossessa di questo motivo, proprio della tradizione poetica, il filosofo scrive che i poeti sono come anelli di una catena attaccata ad un magnete che fa passare attraverso ad essi un fluido che li attrae e li congiunge [5]. L'entusiasmo poetico, per quanto si chiami « furore » e « delirio », è sempre sapienza: una sapienza superiore, che concede di vedere, ai poeti come alle profetesse invasate, quello che l'uomo normalmente non vede. Come Omero aveva cantato le Muse che « sono a tutto presenti e vedono tutto » [6], così Platone risolve in una « visione » finale la « manía » da cui sono agitati gli amanti della bellezza [7]. La passione degli estetici classici non esce dall'orbita di un'*estetica della visione*.

Estetica della visione è anche quella del *Convito* platonico, in quanto la bellezza vi costituisce un'idea, eterna, immutabile, che l'anima contempla a sommo dello sforzo umano compiuto per raggiungerla. Però nel *Convito* è scritta la pagina più alta dell'estetica classica, in quanto l'anelito umano per conseguire la bellezza assoluta dà luogo, invece che a un passivo rispecchiamento, a una produzione dall'interno, a un « parto » (τόκος). Eros, il simbolo divino del *Convito*, è fecondato dall'ane-

---

[5] Platone, *Ione*, 533 d - 534 e.
[6] Omero, *Iliade*, II, 485.
[7] Platone, *Fedro*, 254a-b.

lito verso la bellezza oggettiva e assoluta, quando si rende capace di generare e procreare nel bello (τῆς γεννήσεως καὶ τοῦ τόκου ἐν τῷ καλῷ: 206 e). Nell'essere pregno e turgido si genera l'impeto amoroso verso il bello: quand'uno già brama di generare e procreare, allora soltanto si lancia alla ricerca del bello (209 e) e, trovatolo, genera e procrea ciò di cui da lungo tempo era pregno (209 c). Poesia è questa procreazione spirituale, per cui nessun particolare requisito si chiede ai « buoni poeti », eccetto che siano generatori e inventori (γεννήτορες, εὑρετικοί: 209 a). Nei quadri dell'intellettualismo classico, più alto risultato non poteva conseguirsi: è quasi Eros (l'amore) che diventa padre di Venere (la bellezza). Il capovolgimento della prospettiva classica (l'amore che genera la bellezza) sarà infatti il frutto più cospicuo dell'estetica dei nuovi tempi.

Il merito, che si attribuisce di solito a Plotino, di aver riconosciuto arte e bellezza, di aver reso intrinseco il bello alla produzione artistica, dev'essere fatto risalire all'autore del *Convito*. Inoltre, Plotino non si spiega senza Filone l'ebreo: e Filone reca nella cultura alessandrina il concetto del Dio ebraico che si esprime nella sua « sapienza » e nel suo « verbo ». La « sapienza » filoniana è il preludio dell'« espressione » cristiana; e Plotino, l'ultimo e più degno interprete della cultura classica, non va esente da influssi ebraico-cristiani. Gran parte di ciò che il pensiero cristiano ha ricavato da Plotino e dal neo-platonismo è una restituzione di quanto il pensiero ebraico e cristiano ha donato a Plotino e al neoplatonismo: la storiografia filosofica non ha ancora sviluppato questa tesi, la cui dimostrazione resta un compito da assolvere.

La cultura classica muore, dopo di aver impoverito la grande critica fatta da Platone all'estetismo delle origini, dissolvendo da una parte l'arte in piacere (epicurei) e dall'altra parte attribuendo all'arte una funzione didascalica e moralistica (stoici). Gli stoici si servono largamente dell'allegoria per spremere dalla favola poetica allusioni di carattere razionale: e in questo modo credono di salvare la mitologia classica. Nell'epistola *Ad Pisones* di Orazio si pacificano le due tendenze, facendo servire il piacere poetico degli epicurei ai fini stoici dell'utilità morale e intellettuale: «I poeti intendono o di essere utili o di recar diletto... Il raggiungimento perfetto è saper mescolare l'utile al dolce» (*Aut prodesse volunt aut delectare poëtae... Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci*: vv. 334 - 4).

L'estetica cristiana

Di fronte all'*estetica della visione*, con cui si caratterizza il contributo classico, i nuovi tempi, che procedono dal Cristianesimo, possono essere caratterizzati dall'*estetica dell'espressione*.

Non va perduto il contributo dei Greci, nella nuova filosofia e nella nuova estetica: anzi, nel far cenno ai Padri e Dottori della Chiesa, si nota subito che le loro idee estetiche rientrano per lo più nel solco della tradizione classica, sia nel concepire l'oggetto supremo dell'intendere e del volere come ad un tempo *verum*, *bonum* e *pulchrum*, sia nel riporre la bellezza nell'unità, nell'armonia, nella congruenza e convenienza delle parti. S. Tommaso non aggiunge molto alle idee del passato quando segna i caratteri del bello nell'« integrità »,

nella « giusta proporzione » e nella « chiarezza » [8]. La *claritas*, cioè il rifulgere della forma bella, lega la sensibilità estetica, anche per S. Tommaso, ad un fatto visivo e il bello quindi è definito « ciò che piace al vederlo » (*quod visum placet*). L'idealità intrinseca alla sensibilità artistica era stata ribadita da S. Agostino nel rilevare che le proporzioni numeriche a cui sono sottoposte le opere degli artefici rispondono a quei « numeri » divini che presiedono alla creazione: quindi egli scriveva che per intendere l'arte bisogna oltrepassare l'animo dell'artista per fissare lo sguardo nel numero sempiterno che vive nell'intenzione divina (*trascende ergo et animum artificis ut numerum sempiternum videas*) [9]. San Tommaso, nel parlare dell'arte, come dell'attività produttiva in genere, la definisce « retta ragione nelle cose fattibili » (*recta ratio factibilium*) e la lega quindi strettamente all'attività razionale, anzi, com'egli spiega, all'« abito speculativo » (*ars magis convenit cum habitibus speculativis in ratione virtutis, quam cum prudentia*) [10]. La distinzione tra l'« agire » e il « fare », il primo relativo alla condotta morale, il secondo all'attività produttiva o artistica, consente a S. Tommaso di segnare una distinzione tra l'imputabilità morale e il merito dell'artefice in quanto tale. « Quanto all'arte, egli scrive, non si richiede che l'artefice operi bene, ma che faccia un'opera buona » (*Et ideo ad artem non requiritur quod artifex bene operetur, sed quod bonum opus faciat*) [11]. È forse la prima chiara dichiarazione, nella storia

---

[8] S. Tommaso, *S. Theol.*, I, q. 39, a. 8, c.
[9] S. Agostino, *De libero arbitrio*, l. II, c. 16, n. 42.
[10] S. Tommaso, *S. Theol.*, I-II, q. 57, a. 4.
[11] S. Tommaso, *S. Theol.*, I-II, q. 57, a. 5, ad 1.

del pensiero, sulla relativa autonomia della valutazione artistica.

Ma non si riduce a questi concetti, a cui comunemente si riferiscono i trattatisti, il debito principale dell'estetica moderna verso la filosofia del Cristianesimo. Di ben altro è ricca una teologia che, innovando il concetto di Dio, innova i concetti dell'uomo e del cosmo, stabilendo le condizioni metafisiche e teologiche da cui dovranno successivamente esplicarsi i concetti di espressione e di creazione, su cui si regge l'estetica moderna. Il dio classico, che è intelligibile senz'essere intelligente, oggetto d'amore senz'essere soggetto d'amore, non poteva fondare se non un'estetica della visione e dell'imitazione. L'artista, nell'antichità, non poteva non sentirsi imitatore, come altro non era che imitatore il Demiurgo platonico che plasmava la materia informe, guardando alle idee: astretto da una duplice necessità, superiore e inferiore, da quella logica del tipo intellettivo e da quella fisica della materia su cui stampava le sue impronte. Il Dio cristiano instaura, invece, il concetto dello Spirito, il concetto dell'essere che è generazione e creazione: generazione nell'intimità del proprio Verbo e creazione nell'esternità dell'opera, contenuta, quest'ultima, nel suo potere, ma non tratta dalla sua sostanza. Su questi concetti, che costituiscono la base delle definizioni dogmatiche di Nicea, Calcedonia, Costantinopoli, gira tutta la speculazione dei Padri: e qui s'illuminano, contemporaneamente, il vero Dio e il vero uomo.

« Generazione » e « creazione », parola interiore e parola esteriore: sono i due concetti essenziali dell'estetica dei tempi nuovi. I Padri e i Dottori della Chiesa erano impegnati in un compito religioso che li distraeva da un'attenzione propriamen-

te estetica: perciò essi costituivano i presupposti della nuova estetica, con un'intenzione rivolta altrove. Tuttavia non mancano, nella loro teologia, i sintomi di una consapevolezza dei destini della nuova estetica. Unità, armonia, proporzione, integrità, congruenza, convenienza della forma bella, tutti i concetti estetici, insomma, che essi avevano ereditato dalla classicità, acquistano un nuovo timbro nella loro riesecuzione: tutte queste sono note della bellezza, per essi, in quanto appartengono all'atto espressivo e manifestativo dello Spirito assoluto che contiene il mondo nella sua potenza creatrice e perciò lo rende bello. Nessuna cosa sarebbe bella, se non venisse da Dio: è il motivo che ricorre dalle *Confessioni* di S. Agostino all'*Itinerarium* di S. Bonaventura. Il Dio cristiano è il « genio » della nuova estetica.

Si tratta ancora di arte divina, più che di arte umana: si tratta di cosmologia, più che di estetica. Ma il motivo di questa cosmologia, a cui per tanta parte è dovuto l'ottimismo cristiano, è destinato a fruttare anche nella concezione dell'arte umana la quale, più che imitazione della natura, dovrà risultare imitazione dell'atto onde Dio crea la natura (*creatio admiscetur operibus artis*). Si conserva l'idea dell'imitazione e, in quanto imitatrice della natura, che è fattura di Dio, l'arte si manifesta «nepote» di Dio; ma figlia, meglio di nipote, avrebbe dovuto dirsi, in quanto la natura non sarebbe imitabile artisticamente se non fosse un prodotto della creazione (*Operatio artis fundatur super operationem naturae et haec super creationem*). S. Agostino dice esplicitamente che è data la possibilità all'artista di produrre cose belle e congruenti, in quanto le cose tutte sono contenute nell'arte divina, che è la sua onnipotenza crea-

trice (*Ars illa summa omnipotentis Dei, per quam ex nihilo facta sunt omnia, quae etiam sapientia ejus dicitur, ipsa operatur etiam per artifices, ut pulchra atque congruentia faciant*) [12]. Queste sono le ragioni profonde che consentirono all'Occidente di resistere alle armate iconoclastiche di Leone Isaurico e di salvare l'arte alla nuova civiltà. Gli iconoclasti avevano ragione di distruggere un'arte che, invece di fingere l'imagine di Dio, fingeva Dio nell'imagine e creava l'idolo. Ma, secondo un pensiero ormai acquisito dalle coscienze, lo spirito si rivela nell'arte, non in quanto s'immedesima sostanzialmente col sensibile, ma in quanto vi si esprime causalmente e produttivamente. Senza nessuna idolatria, il mondo fisico e il mondo artistico assolvono il loro compito della manifestazione dello spirito e possono essere assunti liturgicamente alla elevazione dal sensibile al Dio vivente in spirito e verità.

La dottrina dell'uomo-imagine, che attraversa tutta la Patristica e la Scolastica, acconsente di acquisire, nelle sedi di una psicologia informata dalla teologia, il canone fondamentale della nuova linguistica: la parola non nasce come mezzo convenzionale di comunicazione tra gli uomini se non è anzitutto comunicazione dell'anima con se stessa, intima espressione. Il *De Trinitate* di S. Agostino conquista l'arduo concetto nell'adombrare umanamente il mistero del Verbo divino. Nell'esprimersi a se stessa, la mente si ama, si conosce, si possiede e la sua parola interiore diventa una sola cosa con la conoscenza e l'amore di se medesima: *Cum itaque se mens novit et amat, iungitur*

---

[12] S. Agostino, *De diversis quaestionibus*, q. 78, *De pulchritudine simulacrorum*.

ei amori verbum eius. Et quoniam amat notitiam et novit amorem, et verbum in amore est et amor in verbo, et utrumque in amante atque dicente (IX, 10). Le poesie hanno origine in questo verbo intimo che è ragione di ogni parola esteriormente proferita: *Omnia... sonantium verba linguarum etiam in silentio cogitantur, et carmina praecurrunt animo, tacente ore corporis* (XV, 11). La riflessione sui procedimenti dell'arte umana fa ritrovare a S. Tommaso il senso agostiniano di codesta universale diffusione del Verbo, che si ripercuote nell'interna concezione a cui l'artefice sottopone l'esecuzione dell'opera: *Affinitas quaedam videtur maxime Verbi ad humanam naturam...: quum Verbum contineat rationes omnium creatorum a Deo, sicut artifex homo conceptione sui intellectus rationes artificiatorum comprehendit* [13].

L'estetica rinascimentale

L'estetica successiva è una lenta ascesa verso l'acquisizione speculativa delle ricchezze che il *verbum* cristiano aveva rivelato. La parola umana s'era inaridita nella scolastica decadente, dando luogo a sterili esercitazioni sillogistiche. Umanesimo e Rinascimento sono un ritorno dell'*amor* nel *verbum*: ritorno che colora l'attività umana delle note della bellezza e dell'arte.

Ritorna anche Platone che, invero, aveva accompagnato tutto il movimento della Patristica e della Scolastica: ma di lui si ricercano ora, specialmente, l'Eros, il tókos, la manía del *Convito* e del *Fedro*, tutto quello, insomma, per cui, già nelle

[13] S. TOMMASO, *Summa contra Gent.*, IV, c. 42.

sedi dell'intellettualismo classico, s'erano accese la fiamma della passione e il fervore della generazione spirituale. Il movimento che fa capo all'*Accademia fiorentina* e i molti trattati del '400 e del '500 sul bello, sull'amore, sul furore (Leonardo Bruni, Ficino, Equicola, Bembo, Leone Ebreo, Giordano Bruno), legando l'estetico all'emotivo, al passionale, recano qualche accenno alle sorgenti intime, spirituali, dell'arte. L'esaltazione della parola, che ha immediate radici nell'anima, reca qualche contributo all'estetica moderna della espressione, specie quando con quell'esaltazione gli umanisti si oppongono ad un esercizio retorico, vacuo e formale, indifferente per il contenuto. Perfino l'estetica sensistica che, come sviluppo e decadenza dell'Eros rinascimentale, avrà qualche voce nel '600 e nel '700 contribuisce, nel suo lato più accettabile, a saldare la poesia al sentimento e, quando il sentimento non degeneri nel sensuoso e nel sensuale, a scuotere un consenso e una simpatia che vengono spontanee dall'interno.

Ma, insieme con Platone, ritorna Aristotele: non proprio quello che già era ritornato nel Medioevo, ma quello della *Poetica*, congeniale con lo spirito estetico dei tempi. Nel 1536 il testo del breve trattato aristotelico era reso accessibile agli italiani: e con esso l'estetica della visione ritornava ad occupare il campo, fornendo armi alla riscossa della ragione contro il sentimento. Anche l'Eros platonico era, in fondo, un anelito razionale, ma esso rendeva il senso d'una razionalità intrinseca all'atto umano, interiore al suo verbo: razionalità, quindi, che si ama come personale appartenenza. Di questa sostanza era la « ragione » degli umanisti; della stessa sostanza era la ragione di cui Leonardo, nel *Trattato della Pit-*

tura, diceva che: « il pittore che ritrae per pratica e giudizio d'occhio, sanza ragione, è come lo specchio che in sé imita tutte le a sé contrapposte cose, sanza cognizione di esse ». Era, questa di Leonardo, la ragione produttiva, quella che, anche senza che Leonardo lo sapesse, era stata educata dal verbo cristiano, e perciò gli consentiva di scrivere che « il pittore è padrone di tutte le cose che possono cadere in desiderio all'uomo, perciocché s'egli ha desiderio di vedere bellezze che lo innamorino, egli è signore di generarle ». Non di questa stoffa era la ragione di Aristotele, o quella nella quale si andava polarizzando un intellettualismo, di derivazione classica, che i trattatisti del Rinascimento ereditavano dalla peggiore tradizione scolastica. Il « vero », di tal genere, era il vero *visto*, non quello conquistato dallo sforzo eroico ed erotico dell'uomo: e perciò l'arte non aveva altra funzione che di giustapporsi alla verità con una funzione ancillare di « verosimiglianza », nella quale trovava posto la classica funzione dell'arte lusingatrice che, colla soavità dei suoi vezzi, si fa maestra del vero. E, poiché l'intelligibile anteposto all'anima equivale alla regola anteposta alla pratica dell'arte, il ritorno di Aristotele segnò il prevalere di una precettistica che, nei trattati del tempo, andava anche oltre l'autentico pensiero di Aristotele e, p. es., con una pedantesca interpretazione, ne traeva le leggi dell'« unità di tempo, di luogo e di azione », a cui avrebbe dovuto sottostare rigidamente la tragedia. Questo intellettualismo estetico s'incontrò poi col razionalismo del filosofo delle « idee innate » e delle « idee chiare e distinte »: sicché Aristotele e Cartesio guidarono concordemente anche l'estetica france-

se verso il risultato del *Art poétique* (1674) di N. Boileau, dove si prescrisse allo scrittore di amare soprattutto la ragione, derivando esclusivamente da questa ogni pregio della parola (*Aimer donc la raison: que toujours vos écrits / Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix*).

Il distacco tra le poetiche dell'Eros e le poetiche del Vero non fu sì netto che non si stabilissero contatti e contaminazioni. Già s'è detto che Eros era anch'esso, a suo modo, ragione e idealità. Si soggiunge ora che in molti dei trattatisti più fedeli all'ispirazione aristotelica (Fracastoro, Castelvetro, Scaligero, Piccolomini) s'insinua una certa libertà nell'interpretazione di quel « verosimile » che, in quanto « simile » al vero, non coincide esattamente con questo, ma lascia campo a qualche iniziativa che l'arte può esplicare, andando verso la sfera della soggettività e della sensibilità. Allargando il margine dell'iniziativa, le estetiche del '600 e del '700 poterono far posto ai concetti d'« ingegno », « argutezza », « acutezza », « gusto », « stile », « imaginazione », « fantasia »: termini e concetti per mezzo dei quali la poesia andava via via disimpegnandosi da un modello oggettivo e intellettuale, nonché da regole presupposte, per accostarsi in qualche modo alla produttività personale e alla emozione. L'« ingegno » non era più la fredda mente raziocinante, ma aggiungeva alla limpidezza intellettiva la vivace penetrazione di forze intuitive; e, come il « verosimile » si creava uno spazio proprio tra il vero e il falso, tra il reale e il finto, così il « gusto » stava di mezzo tra la ragione e il senso, e l'« imaginazione » si faceva largo tra le percezioni con qualche sentore della fantasia creatrice.

Avvicinare l'arte alla sensibilità, pur senza farle perdere di vista l'idealità, è l'intenzione che muove, nella prima metà del '700, la corrente leibniziana, a cui s'è fatto cenno da principio nel parlare della *Aesthetica* di A. Baumgarten. Nello stesso movimento rientra il contributo estetico di G. B. Vico, il quale vede nella « sapienza poetica » la fase mattinale di quel « riflettere con mente pura » che contrassegna la fase della maturità intellettiva degli individui e dei popoli. « Il mondo fanciullo fu di nazioni poetiche »: e poetica è la lingua, nel suo nascere dall'animo commosso dei popoli fanciulli, come poetiche sono le loro astronomie, cosmologie, teologie, cioè l'iniziale conoscere che si esplica faticosamente dalle nebbie del senso e si libera dal peso dell'istinto. Se queste idee trovano qualche riscontro con la « perfezione della cognizione sensibile », in cui il Baumgarten riporrà la bellezza, è da notare nel Vico qualcosa al di là dell'auroralismo artistico che pur lo accomuna con le estetiche del tempo. In Leibniz e nei leibniziani il fatto estetico è ancora « perceptio »; in Vico è « productio ». L'estetica di quelli è ancora nell'orbita della « visione »; l'estetica di questo è già nell'orbita della « espressione ». Nutrito di studi agostiniani e platonici, egli inizia l'esplicazione moderna del τόκος di Platone e del *verbum mentis* di S. Agostino. La « fantasia » del Vico è ormai la virtù espressiva dello spirito umano che si adempie nell'imagine « corpolenta », sintesi di materia e forma, uscita di getto dall'incandescente vita del sentimento. « I primi uomini delle nazioni gentili, come fanciulli del nascente genere umano..., dalla loro idea criavan essi le cose, ma con infinita differenza però dal criare che fa Iddio. Perocché Id-

dio, nel suo purissimo intendimento, conosce e conoscendole cria le cose; essi, per la loro robusta ignoranza, il faceano in forza d'una corpolenta fantasia. E perch'era corpolentissima, il faceano con una maravigliosa sublimità; tal e tanta che perturbava all'eccesso essi medesimi, che fingendo le si criavano, onde furono detti *poeti*, che lo stesso in greco suona che *criatori* »[14]. La produttività dell'atto umano interviene, per Vico, anche nella creazione della storia, nella quale l'uomo si riconosce. Interviene anche nella costituzione della scienza, perché il « vero », per lui, è legato, da una parte al « certo », dall'altra parte al « fatto », cioè a quello che l'uomo fa. Come poi il « fare » dell'arte si distingua dal « fare » della scienza, il Vico non l'ha precisato: e nel Vico s'intravvede già, irresoluto, il problema dell'accordo tra l'attività fantastico-creativa e l'attività conoscitiva e teoretica. Se per la « mente pura » del Vico la conquista della verità è un « fare », in qual modo questo « fare » si distingue da quello dell'arte? Nei primi vividi lampeggiamenti dell'estetica dell'espressione già la calda parola della poesia minaccia di consumare nel suo fuoco la parola che dovrebbe rivelare la verità.

---

[14] Vico, *Seconda scienza nuova*, 1731, l. II.

L'estetica romantica

Nel Romanticismo l'estetica, più di una disciplina particolare, è lo spirito di un'epoca della cultura che compie un sforzo ardito e tormentato per risolvere nell'arte tutta la vita e tutto l'essere. Fra le varie coordinate nelle quali s'è tentato di ridurre all'unità un movimento tanto vario e complesso, ritengo più comprensiva quella che vede in esso la rievocazione, matura, riflessa, pienamente consapevole, dell'estetismo originario dei Greci, il quale era, invece, spontaneo, ingenuo, irriflesso: lo stesso estetismo che i Greci, nella loro maturità filosofica, avevano sconfessato. Il Neoumanesimo tedesco non precede soltanto il moto romantico, ma, oltre a precederlo, lo condiziona, lo accompagna, lo conclude, da Winckelmann, all'*Athenaeum* dei fratelli Schlegel (1799), ai *Briefe* di Schiller, fino all'*Origine della Tragedia* di Nietzsche [15].

Il Rinascimento italiano era stato alimentato dalla rievocazione delle estetiche di Platone e di Aristotele; il Romanticismo tedesco è il rinascimento dell'estetismo originario dei Greci, la rivolta di Omero, Esiodo, Pindaro, Tirteo, Saffo, Eschilo, Sofocle contro il l. X della *Repubblica* di Platone e contro la *Poetica* di Aristotele, specialmente contro quella *Poetica* da cui i pedanti del Cinquecento e i loro eredi avevano estratto le regole per imbrigliare la poesia. Lo *Sturm und Drang*, cioè il moto « tempestoso » che con impeti d'« assalto » scosse gli ingegni nell'ultimo quarto del '700, si propaga anche oltre questi

---

15 NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie oder Griechenthum und Pessimismus*, trad. it., Bari 1921.

limiti, e investe il Romanticismo vero e proprio che, in tutta la sua estenzione, è lotta contro le regole classiche, nello stesso tempo in cui vuol essere riscossa del classicismo autentico, quale liberazione dello spirito nel senso universale della bellezza e dell'arte.

I poteri creativi dello spirito umano, che Vico aveva tentato di contenere nell'orbita della fantasia poetica, l'umana produttività, che Vico aveva controllata nella storia, con il Romanticismo tedesco eccedono da questi limiti e investono tutto il reale, toccano i confini dell'assoluto. La storia dell'umano diventa la storia dell'essere. Il « genio » della poesia piega le forze ribelli, riconduce all'unità della forma la natura e lo spirito, il pensiero e l'estensione, l'infinito e il finito, rivela il senso ultimo del tutto. Parlando della Patristica, s'è detto che Dio era il « genio » dell'arte cristiana. Ora si soggiunge che il « genio » è il dio dell'arte romantica: un dio laicizzato che presume di contenere nel suo potere tutto quanto conteneva l'altro e geme sotto il peso dell'immane fatica.

La filosofia non è fuori di questo movimento. Criticismo e idealismo, fuori del moto romantico, sono incomprensibili. Già nella *Critica del Giudizio* (1790) Emanuele Kant aveva fatto presentire l'esito romantico, attribuendo alla bellezza la virtù di stabilire il terreno della conciliazione tra la sensibilità e l'intelletto, tra la necessità della natura e la libertà dello spirito: i termini, appunto, tra cui le altre due *Critiche* avevano scavato « un'immensa frattura ». Kant aveva anche fuggevolmente suggerito — tra le sue molte buone ispirazioni non seguite fino in fondo — che il fondamento di codesta unità dovesse concretarsi

nell'idea di un Intelletto, che non fosse l'intelletto dell'uomo, per virtù del quale si operasse il congiungimento di ciò che la ragione pura dell'uomo dissocia e contrappone [16].

Invece nel *Sistema dell'idealismo trascendentale* di Schelling (1800) codesto intelletto sovrasensibile si risolve interamente nel genio dell'artista che, quale organo dell'assoluto, svela di questo l'intima essenza, quale indistinzione di ideale e sensibile, di pensiero ed estensione, di spontaneità irriflessa e di consapevolezza. L'interesse estetico sembra estraneo alla *Dottrina della scienza* (1794) di Fichte: ma il potere assoluto dell'Io trascendentale, che crea il non io per esprimervi la sua libertà morale, si traduce nella magía dell'ispirazione poetica di Novalis, nella libera creatività dell'artista che in F. Schlegel e in Tieck lancia fuori di sé dei mondi, per annullarli dispoticamente e sormontare ironicamente la finitezza di ogni sua opera con un'orgogliosa affermazione d'infinità. La « cosa in sé » di Kant è la dea velata che rivela ai romantici il suo mistero nell'abbraccio della bellezza.

E come non riconoscere una consanguineità tra il poeta-titano del Romanticismo e lo Spirito assoluto di Hegel? Invero, in Hegel l'arte non è ultima nella dialettica dello spirito assoluto, ma, concepita quale « idealità sensibile » o « spiritualità formata », essa prelude in modo imperfetto al momento definitivo in cui l'assoluto si possiede nella purezza del concetto filosofico. Anzi, nel divenire storico supposto da Hegel, l'arte è destinata a morire, risolvendosi nella scienza e nella

---

16 KANT, *Kritik der Urteilskraft*, Berlino 1922, pp. 244, 249.

filosofia e, in questo fine che l'attende, sembra anche segnato un destino di morte all'estetismo romantico. Ma, a ben vedere, il Logo hegeliano è il vero erede della poesia romantica, perché assolve, nell'immanenza dell'atto umano, lo stesso compito che s'era assunto il genio dell'arte: la potenza dell'umana specie, che Goèthe cantava transustanziata nel poeta e resa capace di dare un ritmo all'indifferente caos della natura, riscuote in Hegel il vigore che conferisce un ritmo unitario al cosmo logico, perfetto come un'opera d'arte. I critici contemporanei che riconducono il panlogismo hegeliano alle sue origini romantiche danno conferma alla divinazione di V. Gioberti che aveva visto il sistema di Hegel come un grande poema eterodosso, incapace di contenere la verità nel ciclo compiuto di una mitologia intellettuale [17].

Molti ed essenziali gli acquisti dell'estetica nel periodo romantico: la sintesi artistica di particolare e universale, di corporeo e spirituale, concepita, prima che quale fatto di visione, quale fatto di espressione, dovuto alla potenza creatrice del « genio »; l'intellettualismo estetico corretto con l'integrazione delle forze vive e operanti del « sentimento »; lo stile definito quale volontaria determinazione del sensibile, sottratto alla necessaria limitazione a cui ogni cosa particolare va soggetta nel determinismo cosmico; la storicità dell'arte sottratta ad un processo naturalistico di nascita, crescita, maturazione, decadenza e morte, e ricondotta invece alla varia struttura delle epoche e alla individualità dello spirito dei popoli; sottratta la valutazione artistica all'unità di

[17] Gioberti, *Protologia*, Torino 1857-58, v. I, p. 86.

misura della bellezza ideale ed educato il « gusto dei gusti », come attitudine a rivivere in sé le varie condizioni spirituali delle epoche remote e a godere conseguentemente della espressione artistica a ciascuna epoca proporzionata.

Questi e molti altri motivi del messaggio romantico, variamente eseguiti di autore in autore, di paese in paese, non sempre pervenendo a chiara consapevolezza e a coerente formulazione, attraversano tutto l'Ottocento e giungono fino a noi con un margine chiaroscurale nel quale hanno modo di esplicarsi intuizioni geniali e arbitrii disordinati. Dalla parte del soggetto, Romanticismo è il nome dell'attività insoddisfatta, che scavalca ogni limite e ogni disciplina, per conseguire il suo termine nell'infinito divenire, nella ricerca senza meta, nella caccia goduta in se stessa senza alcun amore della preda. Dalla parte dell'oggetto, Romanticismo è il nome della forma dissolta, del notturno, del sepolcrale, del misterioso, per lasciar campo ad un'iniziativa che, nella sua diffusione infinita, non vuol trovare limiti alla sua potenza divina. Il nostro Mazzini, pur romantico nel fondo della sua anima, detesta codesto Romanticismo dell'arbitrario, del soggettivo, dell'indefinito, dello sfumato, del notturno. In Mazzini è la nostra anima solare che si ribella al sentimento conseguito a scapito della chiarezza, all'infinito conseguito a scapito della definizione. Io trovo che il difetto essenziale dell'anima romantica sta nella mancata definizione dei limiti tra l'estetico e il teorico, tra la fantasia e la realtà, tra l'arte e la filosofia: tra ciò che l'uomo può e ciò che può Dio. Tutte le anime più intensamente romantiche finirono pazze per il loro sogno estetistico di sottomettere il mondo al segno dell'uo-

mo, perché avevano limitato il segno dell'uomo al segno dell'arte. Il destino di Hölderlin e di Nietzsche è il destino di ogni uomo che non riconosca i limiti tra l'attività fantastica e l'attività razionale: la prima capace di sottomettere il mondo all'attimo dell'intuizione, la seconda doverosamente protesa verso il riconoscimento dell'assoluto a cui è dovuto il compimento della realtà.

Kierkegaard, romantico egli stesso, è a cavallo tra il Romanticismo e i tempi nuovi: egli vede, con nitida chiarezza, che il puro estetismo porta alla disperazione. Lo stato estetico è, per Kierkegaard, lo stato della « rana elettrizzata » che si dibatte inanemente, senza poter organizzare i movimenti per eliminare la causa delle sue convulsioni. Dalla « ironia » romantica all'« angoscia » esistenzialistica il passaggio è una consecuzione fatale. Il Romanticismo, che tanto ha contribuito al progresso del concetto dell'arte e alla definizione della sua autonomia, trasmette ai nuovi tempi, insoluto, il problema dei rapporti dell'attività estetica con le altre attività dello spirito: problema che non sarebbe risolto, ma riuscirebbe esasperato e produrrebbe un'esasperazione del problema della vita e della realtà, qualora l'*autonomia* dell'arte esorbitasse nell'*egemonia* dell'arte e tutto l'umano accettasse, come spesso è avvenuto in sede romantica, una risoluzione nel puro estetico.

L'estetica contemporanea

Nei giorni più vicini a noi si assiste all'esorbitare dell'estetico che, come ultima conseguenza della spinta romantica, invade tutto l'umano. Da una parte l'arte si pone come metafisica, penetra-

zione del senso ultimo della realtà, potenza unica che può scoprire l'essenza delle cose e toccare il fondo dell'essere. Dall'altra parte la filosofia cala nella forma dell'arte e, definendosi quale *Kunstphilosophie*, secondo il termine esatto di K. Jaspers [18], rinuncia ad essere « pensiero sull'arte » per farsi « pensiero nell'arte », cioè attività fabulatrice che chiude la visione cosmica e metafisica nell'allucinante e fatua evidenza del mito poetico o scompone la realtà in una fenomenologia, degna più delle scene teatrali e delle pagine di un romanzo, che delle pagine di un trattato filosofico. Su questa base estetistica s'intrecciano, si confondono, interferiscono mille altre linee di tensione dell'estetica contemporanea. Solitudine o coralità? Espressione o impressione? Ermetismo o comunicazione? Amore o dispetto cosmico? Realismo o astrattismo? Pura essenzialità o vivo riflesso esistenziale? Pura conversazione di oggetti o riecheggiamento emotivo di un'intera umanità? I poli estremi di queste antinomie trovano, nella modernità, interpreti, spesso impreparati, che esasperano l'unilateralità e prendono un brandello del vero per la verità totale. I poeti, gli artisti, con le loro *poetiche*, cioè con i loro conati di riflessione sull'arte e con le loro intenzioni presupposte alle opere, si aggiungono ai filosofi e aggiungono qualche volta esperienze nuove e profonde, più spesso inquietudine all'inquietudine degli spiriti.

Per recare un po' d'ordine in tanta complessità si isola, qui di seguito, uno dei problemi più significativi dell'estetica contemporanea. Interno o esterno? Valori formanti o valori formali? Sen-

[18] JASPERS, *Philosophie*, Berlin 1932, v. III, p. 192.

timento o forma? In estrema sintesi si può dire che, nella modernità, ad una *Gehaltsaesthetik*, o estetica del *che cosa* (del *was*) si contrappone una *Gestaltsaesthetik*, o estetica del *come* (del *wie*). Alla prima interessano le condizioni storico-psicologiche dell'espressione artistica, alla seconda importa la sola figurazione sensibile, cioè importano i valori tattili o quelli della pura visibilità o gli elementi contrappuntistici e tonali dell'esecuzione musicale. Quanto all'estetica della forma, si parte da Herbart, che si oppone all'estetica metafisica di Hegel, si passa attraverso il contributo storico dello Zimmermann, si tocca l'alto contributo critico di F. De Sanctis, si discende fino a noi attraverso l'elaborazione di Hanslick, Fiedler, Semper, Wölfflin e del primo Berenson. Gran parte della critica d'arte in Italia dà tuttora ragione dell'opera artistica in base ad elementi plastici, spaziali, coloristici, tonali, seguendo con estrema finezza le modulazioni della sensibilità nel ritmo compositivo dei singoli e nella singolarità delle opere. Dalla parte dei valori storico-psicologico-ambientali stanno movimenti di varia ispirazione, tra cui l'estetica del positivismo che con Taine riconduce l'arte ad un teorema di meccanica psicologica, legata ai tre fattori concorrenti della razza, dell'ambiente e del momento; la critica filologico-biografica che indugia in ricerche erudite per ricostruire documenti storici e interpretarli, accertare date e attribuzioni, rivelare condizioni d'ambiente e psicologiche di autori; lo storicismo degli epigoni di Dilthey che si servono specialmente dell'arte per individuare e qualificare le epoche e le sfere storiche o i cicli di civiltà, o con Max Dvorak identificano la storia dell'arte con la storia della cultura (*Kunstgeschichte als*

Geistesgeschichte). Freud e i suoi seguaci hanno modo di esercitarsi in questa corrente che, abbondante di contributi specialmente in Francia, scava nell'inconscio per scoprirvi le condizioni neuriche, i depositi ancestrali, i complessi erotici da cui dovrebbe derivare l'arte, come forma deviata o sublimata degli istinti profondi che si agitano nel sottosuolo e determinano in superficie le manifestazioni della bellezza.

È gradito vedere nell'estetica dell'idealismo italiano una remora posta a tante visioni parziali e una sintesi avviata tra gli elementi dissociati e sconnessi dall'angustia d'interpretazioni unilaterali. Ispirazione ed esecuzione, sentimento e forma, fattori psicologici e fattori stilistici, sono elementi complementari che in tanto valgono alla comprensione dell'arte in quanto si integrino vicendevolmente.

A salvare l'estetica formale e l'estetica psicologica dalla unilateralità del loro atteggiamento, vale la sintesi di B. Croce che, dai primi decenni del nostro secolo, si è andata imponendo nel pensiero contemporaneo. La creatività vichiana, attraverso l'esperienza idealistico-romantica, frutta il concetto crociano dell'arte come espressione, estrinsecazione dell'interno, immediata apprensione dell'imagine sensibile in cui materia e forma si fondono in indissociabile realtà. L'espressione-intuizione fantastica, primo grado dell'attività teoretica dello spirito, è legata alla concretezza individuale dell'imagine, distinguendosi dalla concezione logica che, in un grado ulteriore della teoresi, coglie l'universale: l'attività teoretica, nei suoi due gradi estetico e logico, si distingue poi dalle forme collaterali, economica e morale, dell'attività pratica. Negli scritti posteriori all'*Este-*

tica (Bari 1902), con il concetto della « circolarità » delle forme dello spirito, il Croce intendeva soddisfare l'esigenza dell'unità, correggendo quanto di troppo rigido e meccanico poteva risultare dalla dottrina dei gradi e dall'autonomia del grado iniziale rispetto al successivo; con il concetto di « liricità », immetteva il colore e il calore del sentimento nella teoricità dell'espressione artistica; con il concetto di « cosmicità » diffondeva in universale valore il particolarismo dell'intuizione estetica.

Contemporaneamente, nello svolgimento del sistema in rapporto alle altre forme dell'attività spirituale, il Croce andava definendo il carattere della filosofia quale « metodologia della storiografia », precisando il carattere individuale del concetto-concreto e del giudizio storico, quest'ultimo identificato, senza residuo, con il giudizio filosofico. Mentre il particolare dell'intuizione estetica, con la dottrina della « cosmicità », si apriva a un valore d'universalità, l'universale del giudizio filosofico si concretava nell'individualità dell'intuizione storica, con la difficoltà di segnare una differenza tra la teoresi artistica e la teoresi storico-filosofica. Nella prima *Estetica* l'autonomia dell'arte e la distinzione dei gradi erano stabilite a scapito del presupposto idealistico dell'unità e assolutezza dello spirito in ogni suo momento e atto; negli scritti posteriori l'unità dello spirito assoluto è ristabilita a scapito dell'autonomia delle forme dell'attività conoscitiva, la quale sembra non poter realizzarsi altrimenti che nella concretezza cosmica dell'intuizione artistica, sì che, come il Croce aveva fatto in uno dei suoi saggi giovanili, la storia o la filosofia viene ricondotta

al concetto generale dell'arte [19]. La neutralità del giudizio storico crociano che tutto « giustifica », senza far giustizia di ciò che nella storia è moralmente negativo rispetto ad un giudizio di valore, ci riporta infatti ad un fondamentale atteggiamento estetistico della storiografia di Croce, che è quanto dire ci riporta ad un fondamentale atteggiamento estetistico della sua filosofia. La hegeliana identità di reale ed ideale, trasferitasi nel concetto concreto di Croce, ci dà ragione della « cosmicità » dell'intuizione lirica, sintesi di sensibilità e di universalità, non ci dà ragione dell'idea con cui la ragione interpreta, valuta, giudica il concreto divenire della storia e del cosmo. Il lascito dell'idealismo romantico resta anche nel Croce un problema insoluto.

Non molto diverso è l'epilogo dell'estetica di G. Gentile [20], quantunque egli intenda fin dall'inizio di non creare compartimenti stagni tra le attività spirituali e nell'arte veda null'altro che l'aspetto o il momento della soggettività che ritrae a sé l'oggetto, nato dal suo potere creativo, per arderlo nella fiamma del sentimento generatore. Come poi l'atto puro del soggetto risolve in sé ogni realtà, così gli altri momenti in cui si compie la dialettica dello spirito, quello religioso e quello filosofico, restano investiti dalla forma dell'arte, nella quale, a sua volta, circolano gli altri elementi pratici, teoretici, religiosi, che costituiscono la nostra intera umanità e alimentano incessantemente la fiamma dell'arte. Ma se il soggetto nella sua attualità costituisce la totalità dell'essere, per quale ragione lo spirito deve supe-

---

[19] CROCE, *Storia ridotta al concetto generale dell'arte*, 1893.
[20] GENTILE, *Filosofia dell'arte*, Firenze 1931.

rare il momento della soggettività, che è il momento dell'arte, e conquistarsi, attraverso l'oggettivazione religiosa, nell'autocoscienza filosofica? Il Gentile risponde che qui è la vera attualità della coscienza e che il momento estetico e quello religioso sono inattuali, perché la coscienza media l'opposizione di soggetto e oggetto, e la risolve nella chiara consapevolezza dell'appartenenza dell'oggetto al potere creativo della soggettività. A ciò pare ovvio doversi replicare che, o l'autocoscienza filosofica, per distinguersi comunque dall'attività estetica, viene privata di quel calore emotivo che contraddistingue l'arte, e in tal caso si ottiene il teoretico e il filosofico senza nulla aggiungere all'estetico, anzi devitalizzando l'estetico; ovvero l'autocoscienza, come parrebbe necessario, conserva nella purezza e nella pienezza dell'atto la viva attualità del sentimento puro, e in questo caso la filosofia si consuma tutta in arte.

Le estetiche del Croce e del Gentile recano un contributo essenziale alla penetrazione del fatto artistico, ma anch'esse seguono la spinta romantica che porta l'estetico ad esorbitare dalla sua sfera e ad invadere tutto l'umano. Nei quadri dell'idealismo o dell'attualismo, cioè di una dottrina che contenga l'assoluto nei poteri creativi dello spirito umano, la vita non può essere concepita che come arte e le altre attività dello spirito umano restano senza giustificazione.

III

I PROBLEMI DELL'ESTETICA

Il problema dei rapporti dell'arte con le altre attività umane

Dai cenni storici risulta che, tra i vari aspetti in cui si presenta il problema della bellezza e dell'arte, quello più comprensivo e risolutivo riguarda i rapporti tra l'attività estetica e le altre attività dello spirito umano. Si tratta di stabilire l'autonomia dell'arte, cioè una sfera di sua specifica competenza e, nello stesso tempo, di definire in qual modo l'estetico, pur senza perdere la sua specificità, penetri nell'umano o entri nel circolo delle altre attività umane, rivolte al vero, al bene, all'utile e via dicendo.

Da un punto di vista generale, si può dire che, mentre nel mondo antico la connessione dell'arte con le altre attività era stata ottenuta a scapito della sua autonomia, nel mondo moderno e contemporaneo la sua autonomia è conseguita a scapito della connessione. Nell'attualità prevale o l'isolamento o l'egemonia: cioè l'estetica o asseconda nell'arte un istinto di evasione dalla vita o favorisce la tendenza dell'arte all'invasione della nostra vita totale. La formula di origine romantica: « l'arte per l'arte » è ambigua rispetto all'evasione e all'invasione: può indicare il culto esclusivo dell'arte per se medesima, con l'indiffe-

renza o apatica o dispettosa verso ogni altra passione umana, e può indicare altresì una volontà assorbente che non lascia campo al vero e al bene di esplicarsi se non nella forma dell'arte. Entrambe queste vie conducono all'estetismo e l'estetismo è una contrazione del significato della vita che nuoce all'arte prima di recar danno irreparabile alla vita. L'arte non si avvantaggia da una vita che crede soltanto all'arte, come l'amore non è generoso in amante che non sappia far null'altro che amare.

D'altronde, la soluzione offerta dall'antichità del problema di cui si tratta non è decorosa né per l'arte né per i valori umani a cui questa dovrebbe servire. La concezione « didascalica » e « moralistica » dell'arte riduce l'arte a un « nettare », a un « liquore », a un « ornamento » esteriore di cui dovrebbero essere rivestiti o umettati i valori del bene e del vero per poter essere visti piacevolmente o dolcemente ingeriti dall'uomo. È dottrina che nuoce all'arte come nuoce alla moralità e alla verità: nuoce all'arte, in quanto la riduce al « piacere », all'« ornato », al « sussidiario », mentre la sua natura è ben più degna di rispetto e considerazione diretta; nuoce alla verità e alla moralità, in quanto questi valori apparirebbero in sé ripugnanti all'uomo e sopportabili dall'uomo solo nel caso in cui ad essi si aggiungesse l'intingolo goloso o il velo illusorio delle grazie fantastiche ed estetiche.

Il mondo moderno è sulla via giusta per giungere, con altri criteri, alla soluzione del problema, in quanto ha tratto profitto dal concetto cristiano dell'espressione. L'arte è, infatti, per le più accreditate dottrine estetiche attuali, espressione, e B. Croce ha creduto di poter dire che

finché non si arriva al concetto di espressione non si arriva al concetto dell'arte [1]. Però l'estetica moderna non ha ancora distinto tra espressione ed espressione: non ha distinto tra l'espressione lirico-fantastica e l'espressione logica, scientifica, morale, metafisica, ovvero ha ristretto l'espressione alla sola sfera lirico-fantastica, escludendo dall'espressione le altre forme dell'attività spirituale. Nei capitoli successivi si chiarirà ciò che qui è appena accennato: ma bisogna tener presente, fin d'ora, che tutto quello che l'uomo è, e fa, e vuole, e pensa, tutto è espressione: sono espressione anche la matematica, la morale, la religione e via dicendo. *L'espressione costituisce il terreno consorziale che unisce l'arte a tutte le altre attività dello spirito umano*, sì che nulla avviene nell'uomo che non sappia in qualche modo di bellezza e di arte: anche la matematica è bellezza in quanto la razionalità è appartenenza dell'uomo, e una verità esatta della pura deduzione si colora di liricità nel momento in cui la dimostrazione si spicca dall'anima commossa; anche la religione è bellezza in quanto il Dio che, riconosciuto nella sua infinita trascendenza, ci riempie di sgomento e di adorazione, pur ci tocca e ci appartiene nel riconoscimento e nell'idea che di Lui da noi siamo tenuti ad esprimere. Tutto ciò che vale per l'uomo è dall'uomo espresso o, per lo meno, riconosciuto dall'uomo nel suo atto espressivo. Ma l'arte è il momento incantato dell'espressione assoluta, mentre nelle altre umane attività l'espressione è relativa alle mille condizioni (cosmiche, sociali, storiche, metafisiche) a cui è sottoposta la persona umana.

---

[1] CROCE, *Estetica*, Bari 1946, ed. VIII, p. 169.

Nelle normali condizioni del percepire, sperimentare, ragionare, volere, amare, l'atto umano resta aperto, semanticamente e intenzionalmente, su un'eccedenza d'essere e di realtà che muove l'espressione in un'ulteriorità indefinita. L'attimo lirico, invece, si conclude in se stesso e l'espressione si soddisfa nella forma intuitiva, rifulgente della luce che su di essa è proiettata dall'anima. *Creazione nel regno dell'apparenza, assolutezza sognata,* l'arte non basta alla vita: e tuttavia essa non può non essere inclusa in un programma di vita piena perché rivela all'uomo la sua partecipazione all'assoluto e gli concede di divinare, in un'ebbrezza lucida, la condizione che il pacato riflettere della mente acquisisce in modo stabile come propria dell'assoluto trascendente.

Stabilito nell'espressione il comun denominatore dell'attività umana, la quale si specifica nell'*espressione assoluta* dell'arte e nell'*espressione ulteriore, semantica, intenzionale* della scienza, e stabilita con ciò una sintesi senza confusione e una distinzione senza isolamento, è possibile vedere la problematica moderna dell'arte con una idea direttiva che consente un controllo e una decisione, senza remissioni né al problematicismo assoluto, né alla fenomenologia, come pur è d'uso in chi scambia l'apertura filosofica con la registrazione passiva di tutte le contraddizioni e di tutti gli arbitrii del pensiero.

Il problema del linguaggio

Il problema del linguaggio appartiene all'estetica perché l'arte, in quanto espressione, è parola. Nasce il problema dalla contrapposizione dei punti

di vista, per cui, da una parte, si vuol vedere nella parola soltanto poesia e quindi l'estetica si configura senz'altro come scienza dell'espressione o linguistica generale (corrente idealistica: Croce, Vossler), mentre, dall'altra parte, si vuol vedere nel linguaggio un mezzo convenzionale di comunicazione sociale, un prodotto dell'evoluzione cosmica, un segno estrinseco al pensiero in quanto tale con la conseguente riduzione della linguistica a scienza naturale (correnti positivistica, evoluzionistica ed altre: M. Müller, A. Schleicher). Non mancano le posizioni intermedie che, per il passato, si possono riferire a W. v. Humboldt (il linguaggio prosa e poesia), a Schleiermacher (il linguaggio musica e pensiero) e, per l'attualità, fanno capo a F. De Saussure e a W. von Wartburg (la parola individuale e la lingua sociale), a H. Suchardt e J. Gilliéron (analisi della singola parola sottratta al meccanismo esteriore e viva nel complesso ambiente geografico, storico, spirituale), ad A. Pagliaro (lingua come fatto finalistico, obbiettivazione di coscienza, sottratta alla causalità naturale), a E. Cassirer (linguaggio logico-scientifico e imaginistico-poetico, forma simbolistica fondamentale dell'attività umana), e via dicendo.

Una linea di soluzione del problema è indicata dal fatto che l'espressione umana è assoluta solo nell'arte, e diventa intenzionale o semantica nelle altre attività dello spirito: ma resta espressione nell'un caso e nell'altro. Quindi la lingua resta sempre espressione, senza dover essere necessariamente ed esclusivamente poesia. L'atto umano è ad un tempo costitutivo e significativo, imagine e segno, termine e tramite, intuizione e ragione, poesia e scienza: la parola che, quale *verbum mentis*, s'identifica con l'atto umano, ne regge la duplice

natura in un'unità consustanziale. La poesia enuclea l'elemento creativo della lingua, la scienza ne enuclea l'elemento semantico: la prima ne estrae ciò per cui la lingua è sempre nuova, la seconda ne estrae ciò per cui il segno persiste e si tramanda. Ma la lingua, nel suo essere totale, non appartiene esclusivamente né alla pura poesia, né alla pura scienza: appartiene ad entrambe, come ad entrambe appartiene l'uomo nella sua integrità. Perciò la linguistica non è pura estetica (Croce), non è pura logica (Carnap): chi trova la consustanzialità della logica e dell'estetica nell'atto umano integrale trova la natura della lingua.

Il problema del rapporto tra intuizione ed espressione

Come s'è notato che il « vedere » caratterizza l'estetica classica e l'« esprimere » caratterizza l'estetica moderna, così si potrebbero caratterizzare le varie produzioni artistiche di tutti i tempi a seconda che in esse è accentuata una disposizione « visiva » o una disposizione « espressiva ». Talora prevale il « distacco », talora la « partecipazione »: talora l'artista ama proiettarsi nell'imagine e perdersi in essa, quasi, come disse di sé Flaubert, « non essere più se stesso e circolare anonimo nella creazione »; altra volta l'artista ama consumare l'oggetto in sé, in modo che la forma sia null'altro che il respiro della sua anima, un soffio destinato a perdere ogni consistenza, qualora non sia sostenuto dall'alitare caldo del sentimento. Nella modernità, Schopenhauer è a capo di tutte le estetiche « visive » o « eidetiche », perché egli inquadra l'arte in una filosofia che mira a dissolvere

l'attività e l'individualità, a profitto di una passiva contemplazione di essenze in cui dovrebbe aver lenimento la tormentosa volontà di vivere. L'« intuizione » di Bergson non è pura visione, ma vincolo creativo che congiunge soggetto ed oggetto: e l'« intuizione » di Croce, molto simile a quella di Bergson, sa trovare la via che la congiunge all'« espressione ».

Di fatto, intuizione ed espressione non costituiscono dilemma per l'arte, ma formano i termini solidali di un'integrazione. Espressione è assimilazione produttiva, e la produttività non si verifica se non nell'oggettivazione e nel distacco. Non v'ha intuizione dell'inespresso, non v'ha espressione di ciò che, conclusivamente, non sia intuìto. Classicismo e Romanticismo, oggettivazione plastica e partecipazione soggettiva, non scindono la natura dell'arte, creando un'antinomia estetica, ma accentuano o l'uno o l'altro aspetto di una realtà indivisibile. Il distacco plastico dei Greci è un'ipostasi fantastica di tutto l'umano. Ma, se la partecipazione espressionistica consuma l'oggetto, invece di costituirlo, essa consuma anche l'arte in conato sterile. Se il vedere impressionistico è puro rispecchiamento, senza partecipazione, si perde con la partecipazione anche l'imagine dell'arte. Dei grandi impressionisti francesi è stato detto che il loro vedere era un vedere con tutta l'anima.

Il problema della forma

Il problema dell'espressione si approfondisce nel problema della forma, in quanto l'assolutezza dell'espressione per un verso esige esecuzione di una forma definita, incisa da segno energico e da con-

torno schietto, per un altro verso ceucilia l'infinità della forma, cioè il diluirsi dei contorni schietti delle cose in ombre e luci, affinché le cose perdano la loro pesantezza rigida e si rendano capaci di reggere la profondità d'un sentire che non ha limiti nell'interno come non li sopporta nell'esterno. È noto quale suggestione abbia esercitato Leonardo da Vinci sull'arte moderna col suo amore per l'ombra e lo sfumato, e col suo consiglio al pittore di fuggire « i profili, cioè i termini espediti delle cose », per rendere, invece, « il fine che si converta in luce, cioè che paia senza fine ». « I veri termini dei corpi opachi non saranno mai veduti con spedita cognizione... ». Se farai le ombre « finite, ovvero terminate... la tua opera sarà di legniosa resultazione » [2]. Nell'estetica di V. Gioberti, l'indefinito formale è visto come l'equivalente artistico dell'infinito intellettuale: « L'indefinito sensato piace dunque in tanto, in quanto mancando i limiti precisi del senso, si accosta di più all'intelligibile, che è infinito e che è la sola cagione di ogni spirituale diletto » [3].

Anche a proposito di questa apparente antinomia, non si tratta di capitolare dinanzi alla natura contraddittoria dell'arte, ma di precisare termini e concetti: di precisare cioè che la forma è ad un tempo finita e infinita, finita in quanto compiuta e conclusa nei proprii ritmi interni, infinita in quanto non ha nulla fuori di sé che la limiti e la condizioni. Che la finitezza della forma sia ottenuta per mezzo del contorno o dello sfu-

---

[2] Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, Lanciano 1914, pp. 113, 133, 729.

[3] Gioberti, *Protologia*, a cura di Massari, Torino 1857-58, v. II, 178.

mato o della macchia o del colore diviso e puntuale, ciò riguarda una varietà di tecnica condizionata dalla varia sensibilità dell'artista: ma in nessun caso — si tratti del colore prevalente sul disegno o del disegno prevalente sul colore, o dell'ombra prevalente sulla luce o viceversa, o del dipingere a macchia o del divisionismo o del puntinismo — in nessun caso è concesso di vanificare la forma per suggerire attraverso il nulla una pretesa infinità del sentire. L'inespresso non dichiara magnanimità, ma impotenza. La parola evocatrice della poesia non è quella che invoca soccorso di chiose e giustificazioni per significare qualche cosa. Per quanto sieno abissali le profondità dell'anima, esse debbono venire in superficie e rivelarsi nella parola, affinché nasca l'arte. Leonardo ha ben dimostrato con la sua arte che, senza nessuna obliterazione formale, si può conseguire la forma schietta ed evidente del mistero d'un'anima.

Il problema del sublime

Analogamente dicasi del concetto di sublime che con tanta ricchezza di motivi è stato seguito, dallo pseudo-Longino fino a Schopenhauer, nella storia dell'estetica. Se per sublime s'intende ciò che sta sotto ed entro il limite (*limen*) della forma, il concetto del sublime estetico è legittimo. Anzi, in questo senso, si deve dire che ogni specie d'arte — sia pure un madrigale d'amore o un conio di medaglia — è sublime in quanto concede all'uomo di esprimere l'ineffabile e di intuire con gioia un piccolo mondo concluso e autosufficiente, nel quale sono interrotte tutte le leggi della necessità fisica, storica, logica e metafisica. Ma, se per sublime s'in-

tende un brivido d'infinità che spezza la forma e diluisce il limite in un'aspirazione insoddisfatta, indifesa dagli sgomenti vertiginosi dell'infinito quantitativo della matematica e dell'infinito dinamico della natura (la distinzione è di E. Kant), giova riconoscere che il sublime in tale senso è uno pseudo-concetto estetico, da doversi trasferire nelle sedi dell'intenzionale e del semantico, cioè fuori delle dimore dell'arte dove vale l'espressione assoluta. Adattato al caso nostro, resta sempre vero quello che diceva Aristotele nella *Poetica* (VII, 1451 a, 2-4), cioè che l'opera bella non può essere illimitata, « perché mancherebbe la visione d'insieme della cosa, e la sua unità e totalità non sarebbe colta da chi la guardasse ». Nei termini dell'estetica moderna si traduce: ciò in cui s'adempie l'attimo dell'intuizione deve essere tutto contenuto nei poteri espressivi dello spirito.

Il problema dei rapporti tra idealità e sensibilità

Nella stessa *Poetica* è scritto che « la poesia è più alta e più vicina della storia alla filosofia, in quanto la storia esprime il particolare, mentre la poesia esprime piuttosto l'universale » (IX, 1451 b, 5-7). Con questa dottrina, Aristotele ha condizionato l'estetica posteriore dei tipi intellettivi, della bellezza ideale, dell'essenzialità artistica, del razionalismo estetico. Dall'altra parte, tutta la storia dell'estetica è attraversata dalle correnti empiristiche ed edonistiche, che riducono l'arte ad un fatto di sensibilità e, perfino, di sensualità. Poiché esprimere è attuare *sensibilmente*, le estetiche empiristiche hanno buon gioco nel sostenere, p. es.

con A. Baratono, che chi in arte va verso l'idea fa « il cammino del gambero », sicché bisogna che l'estetica capovolga « la scalata al cielo nella discesa verso il sensibile »[4].

Ma, nemmeno in questo caso la natura dell'arte si divide in due. Tra idealità e sensibilità, l'arte non sta tutta dalla parte della prima né tutta dalla parte della seconda, ma sta sul terreno della coincidenza di entrambe. L'arte è un fatto di sensibilità, perché solo del sensibile v'ha intuizione e solo l'attimo dell'intuizione sensibile può essere arrestato in modo da creare in esso quello spazio assoluto che è il mondo della compiacenza estetica. Però il sensibile che l'intuizione estetica fissa e circoscrive non è un particolare accanto ad altri particolari, conteso e rapito dalla coesistenza spaziale e dalla successione temporale, come avviene nella nostra normale vita percettiva: è, invece, una parte che è un tutto, un unico incomparabile, avente in sé la misura di se medesimo, un concreto che è nello stesso tempo universale. Perciò si dice che l'arte esprime l'essenza delle cose: non *questo* albero, ma *l'*albero, non *questo* capitano, ma « qual dee essere il capitano di tutti i tempi » (Vico). Invero, codesta coincidenza di idealità e sensibilità nell'opera bella è uno dei caratteri di più largo riconoscimento nella storia dell'estetica, dall'« idea corporea » di Platone fino alla « spiritualità formata » di Hegel. Se poi riesce difficile intendere come possano sovrapporsi nell'arte, fino a coincidere, qualificazioni tanto diverse e incompatibili (sensibile-ideale, finito-infinito, corporeità-spiritualità), si spiega, dal punto di vista dell'estetica della parola assoluta, che il vincolo si stabilisce in ordine

[4] A. Baratono, *Arte e poesia*, Milano s. d., pp. 194-195.

produttivo o creativo, non in ordine sostanziale: cioè la sensibilità è trasfigurata e innervata di forze spirituali per l'atto dello spirito che la regge e la contiene. Insomma, l'idealità del sensibile, in arte, è dovuta all'appartenenza delle cose all'intimità generatrice.

Il problema del personalismo artistico

Un altro dilemma estetico è suggerito dalle ultime parole, che alludono ad un vincolo personale dell'arte, mentre tanta parte dell'estetica moderna si affatica a dimostrare che l'arte è liberazione dalle limitazioni che la persona pone a chi voglia essere immune da ogni riflesso particolaristico e da ogni interesse privato. S'imposta in tal modo il nuovo problema: personalismo artistico o arte pura? Tra i tanti significati dell'« arte pura » è prevalente quello che implica un diniego della persona, per l'esigenza di liberare l'arte da ogni compiacenza narcisistica e farla vivere negli spazi dell'universale e dell'essenziale. Che la questione sia posta male si dimostra dal fatto che i sostenitori dell'arte pura, intesa nel senso predetto, sono i primi a contraddirsi. È di Verlaine il precetto che lega l'arte all'espressione personale: « L'art, mes enfants, c'est d'être absolument soi-même ». Paul Valéry, che riduce l'arte ad « un infinito rifiuto di essere qualche cosa », d'altronde in *Eupalinos* sente la necessità di far dire della bellezza al suo eroe che essa gli appartiene, che essa si identifica col suo io: « Elle est moi, comme moi-même... ». Nemmeno ai poeti è concesso di contraddirsi, quando d'essi riflettono sulla natura della poesia e vogliono farsi filosofi.

La filosofia insegna che la persona contravviene alla natura dell'arte quand'essa è intesa quale individualità empirica, nodo d'interessi particolaristici e di emozioni contingenti. Ma, quand'essa è intesa per quello che vale speculativamente, cioè come l'appartenenza dell'essere singolare a se medesimo; quando codesta singolarità è vista come ciò che di più universale esista nell'essere, determinazione prima a cui è sottomessa ogni altra determinazione, allora s'intende che l'arte non può spiegarsi altrimenti che quale partecipazione alle cose della singolarità di un'anima, metamorfosi del caos empirico ridotto a ritmo, cadenza, proporzione, armonia da una legge di coerenza che dall'interno è imposta all'esterno quale forma di bellezza. I sostenitori dell'impersonalismo artistico non possono smentire la pretesa del poeta di conseguire il tono della liricità con la narrazione dei casi propri o con lo sfogo delle proprie passioni, se non per riaffermare una partecipazione ben più intima e delicata a cui è dovuta la singolarità della forma, cioè lo stile. La « novità », la « freschezza » che già chiedevano al canto Omero e Pindaro, l'« originalità » che gli autori di tutti i tempi hanno cercato e cercano ai giorni nostri, anche a costo di cadere nello stravagante pur di evitare il comune e l'ordinario, hanno radice nella novità e nell'originalità di ciascun'anima che ritrae in un centro unico le luci diffuse nell'universo e, quando è capace di espressione artistica, comunica alle cose il privilegio dell'unicità, la inesausta giovinezza dell'atto spirituale.

Il problema del sentimento specifico dell'arte

L'atto spirituale, in quanto espressione, è vita, passione, sentimento. Qui si delinea un altro problema dell'estetica, per la difficoltà di accordare il punto di vista che riconduce l'arte al sentimento, come al momento in cui la soggettività arde l'oggetto nel suo fuoco (G. Gentile), col punto di vista che dichiara « banale, inservibile » il sentimento per l'indifferenza e l'imperturbabilità necessarie alla disposizione contemplativa dell'arte (Mereshkowsky).

Anche a questo proposito per uscire dall'antinomia bisogna raggiungere la chiarezza della definizione concettuale. Da una parte, è giusto immunizzare l'arte, che è attività pura, dalla « passione » che, come dice il nome, è sempre commista a « passività »; è giusto ritenere incompatibile l'arte, che è serenità, equilibrio, armonia, con i tumulti prodotti nell'uomo dalla sua vita affettiva. Ma, d'altra parte, è giusto vedere nell'arte un'esaltazione dell'umano e quindi uno stato che già gli antichi definirono di « entusiasmo », di « furore », e i moderni chiamano un'« emozione specifica » (Eliot), essendo escluso che uno stato di frigidezza possa conciliare l'arte, se il freddo uccide la vita prima di uccidere l'arte. La « emozione specifica » voluta da Eliot è il colorito dell'attualità pura, la « gioia della creazione » (D'Annunzio), si potrebbe anche dire, « la perfetta letizia » che l'anima consegue nell'adeguarsi espressivamente al suo fantasma sensibile. A risolvere il problema del *rapporto tra arte e sentimento* non basta dire che arte è « teoresi di sentimento »

(Croce), perché la teoresi artistica è già sentimento essa stessa, prima di avvolgere nel suo « vedere » i sentimenti domestici dell'esistenza umana. Il sentimento « specifico » dell'arte è quel vedere che, quale puro « esprimere », edifica il suo oggetto amandolo, perché l'oggetto è la sua parola (*amor in verbo*).

Il problema dei sentimenti quotidiani

Resta il problema dell'umanità dell'arte, per la difficoltà d'intendere quale rapporto si stabilisca tra il sentimento estetico, di cui sia stata determinata la specificità, e tutti gli altri sentimenti di cui è intessuta la normale esistenza dell'uomo. Fervore religioso, amore di patria, amore di donna, odio di parte, angoscia del vivere, non bastano di per sé a generare arte; ma d'altronde l'arte, per essere « pura », non può esser « vuota » di tutta codesta umanità, ché, se anche l'arte volesse esserne esente e volesse esprimersi in un puro anelito di liberazione, anche la libertà, in tal modo cercata, sarebbe un sentimento umano, destinato a trasparire, con tutte le sue delusioni e le sue sofferenze, nel tono dell'arte. Non darebbe soddisfazione la proposta di risolvere il problema sulla base della distinzione tra forma e contenuto, quasi l'arte fosse tenuta a sovrapporre un involucro formale ad una materia resistente e ribelle: non darebbe soddisfazione, perché non è forma d'arte quella che resta estrinseca alla materia e ne porta il peso, per l'incapacità di penetrarla e risolverla in sé.

Invece, l'umanità entra nell'arte attraverso quell'esercizio di umanità a cui è sottoposto ogni esi-

stente e a cui non si sottrae chi voglia afforzare la sua personalità per renderla capace di reggere alfine il gesto divino della creazione. Il tirocinio umano dell'arte — che è esperienza, lavoro, fatica, dolore, lotta, volontà — condiziona l'incondizionato, cioè satura di sensi umani l'opera bella che pur si libra fuori del consueto travaglio dell'umanità. Attraverso la vigorosa concentrazione spirituale del genio, tutte le sostanze del vivere quotidiano, fuse e rifuse al calore del sentimento, trapassano nella forma, come tutte le sostanze del suolo trapassano nel fiore, trasfigurate dall'energia vitale del seme e della pianta. In tal modo l'arte celebra tutto l'umano, senza perdere se stessa, mentre si perde quando l'attimo assoluto della poesia vuole spiccarsi dal vuoto d'un'anima, non provata alla bellezza perché non provata alla vita. Su questo problema si farà maggiore indugio nelle pagine che seguono.

Il problema del contenuto

Il problema del rapporto tra forma e contenuto non è che un particolare aspetto del precedente, perché il concetto di « contenuto » si riferisce al complesso di favole narrate, enunciati dottrinali, fatti descritti, imagini rievocate che l'arte dovrebbe implicare, avvolgendoli nella voluta dello stile. Ma, se all'arte, invece del *che cosa*, interessa il *come*, il *come* deve andare tanto a fondo sul *che cosa* da risolverlo in sé: altrimenti la forma diventa « ornamento », « decorazione », agghindamento esteriore d'un sostrato preesistente e si cade in quell'errore estetico che è la poesia didascalica. « Poema didascalico è quello in cui la materia pree-

siste alla forma » (Alain). Ogni occasione o pretesto d'arte deve risalire verso le fonti calde dell'ispirazione e, immergendosi in esse, consumarsi in sentimento, affinché la vena fluisca limpida e schietta, senza l'opacità greve di corpi estranei. Insomma, vale per l'arte, un contenuto che possa essere inteso come « motivo spirituale », « potenza germinale », « nucleo o ritmo compositivo ». E, poiché nulla preesiste alla forma eccetto l'anima dell'artista, si dica anche che è legittimo in arte il concetto di « contenuto » che possa convertirsi nel concetto di « contenente ».

Il problema della storicità dell'arte

Il problema della storicità dell'arte nasce dalla contrapposizione di vedute che, per un verso, sorprendono il « miracolo » dell'arte fuori di ogni coordinata o giustificazione storica, sì che alla storia dell'arte, che non sia semplicemente storia della cultura, sarebbe da sostituirsi un seguito di monografie sui singoli autori, anzi sulle singole opere (Croce) e, per l'altro verso, controllano la squisita sensibilità storica dell'arte, che si flette secondo il genio specialissimo delle epoche e dei popoli, sì che, se pur non si voglia fare di essa un fenomeno di convergenza storica ed etnica (Taine), sembra legittimo assumerla come rivelatrice del sentimento delle epoche (Dilthey), identificando la storia dell'arte con la storia dello spirito (Dvorak).

Per uscire dal dilemma bisogna considerare che, se l'arte è un cominciamento assoluto, non è un cominciamento assoluto l'uomo, da cui pure l'arte è espressa: se l'opera bella non dà ragione di sé che a colui che l'ha fatta, costui, a sua volta, è

tenuto a dar ragione di sé, almeno parzialmente, ai fattori storici, in rapporto ai quali si forma la sua personalità, anche quando questa subisce dalla storia soltanto una provocazione che finisce nel diniego e nella ribellione. Senza nessuna passività d'abbandono al decorso della tradizione e al fluire degli eventi, il genio ritrae in sé ad un tempo un mondo di passioni e un mondo di cultura, per riviverli nella pienezza di un'intimità, la quale pur gode esclusivamente di sé e del suo atto, esplicandosi nell'evidenza della forma. Come l'arte ha un tirocinio umano, così l'attimo assoluto dell'intuizione ha una propedeutica storica: attraverso quel tirocinio e questa propedeutica l'umanità e la storia entrano nell'arte, senza che questa debba perdersi nel ritmo impersonale d'una successione meccanica. Consecuzione di stili, vita delle forme, evoluzione di schemi ottici e di formule compositive (Wölfflin, Focillon, Blaga) male si giustificano secondo una causalità esteriore, da cui sia espunto ogni elemento lirico e soggettivo, mentre l'affinità delle anime, conseguita da un umano contatto negli strati profondi della storia, determina echi e consonanze nelle forme che fioriscono in superficie, quantunque ciascuna di queste rechi l'accento inconfondibile dell'espressione singolare.

Il problema del costume e dell'idealità

La forza delle idealità che agiscono nella storia degli uomini è a confronto con l'autonomia dell'estetico nel problema della moralità dell'arte. È ovvio che la natura specifica delle umane attività non consente di applicare la stessa misura al giusto, al vero, al santo, al bello e, per esempio, di

giudicare riuscita un'opera d'arte soltanto perché si uniforma ad una legge del costume o a un proposito di bene. La sintesi umana non va conseguita a scapito delle distinzioni. Però s'intende che, se l'uomo non è diviso in parti dalle sue varie attività, anche la sintesi umana debba interessare: s'intende come il credente, il moralista, il politico si preoccupino che l'arte non scomponga l'umano e le incantate armonie che essa ci presta non vadano a scapito dell'armonia morale, propria dell'uomo pacificato col suo ideale. Queste preoccupazioni, giustificate da un'esigenza di dirittura e coerenza umana, mal consiglierebbero un intervento con mezzi estrinseci che violassero la natura dell'arte nel momento stesso in cui si volesse agire in essa e con essa: di tale specie sarebbero prescrizioni di determinati contenuti, imposizione di regole, imperativi categorici o decreti legge. Il contenuto che vale per l'arte, s'è detto, è il contenente, cioè il motivo d'ispirazione e la potenza germinale del sentimento: a queste fonti bisogna risalire per seminare nell'arte un alto senso umano, invece d'imprigionare nell'intenzionale e nel programmatico ciò che ha la sua legge nella libertà e nella spontaneità. Il bene può entrare nell'arte allo stesso titolo e alle stesse condizioni con cui vi entrano un mondo di passioni e un mondo di cultura, cioè attraverso l'osmosi spirituale compiutasi nella personalità dell'artista. Un senso della vita diventato storia e civiltà è quasi fatale che determini un tono dell'arte fiorita su questo terreno.

Il circolo che congiunge arte e moralità si fa anche più stretto, quando si consideri che se moralità, pur fuori di ogni credo e di ogni codice specifico, non può non significare elevatezza e coesione vitale, la forma dell'arte chiede di essere so-

stenuta da queste intrinseche qualità, piuttosto che abbandonata allo scompiglio di anime fragili nelle quali l'esperienza di vita sia soltanto dispersione e dissipazione. L'energia morale non basta certo all'energia del tocco geniale, però entrambe stanno sulla linea del vigore e della coerenza spirituale. È il caso in cui un giudizio sull'arte non può ignorare il giudizio sull'uomo e il giudizio sull'arte di una civiltà tocca in qualche modo il giudizio sui valori morali espressi dalla civiltà stessa.

Il problema dell'arte sacra

Il problema della moralità dell'arte è, al limite, il problema dell'arte sacra, perché questa è rivolta intenzionalmente ad una finalità che trascende la forma dell'arte e quasi ne viola la divina sufficienza. Qui sono in competizione due assoluti, sì che sembra non esserci via di mezzo tra l'arte che sacrifica la sua autonomia al compito dell'edificazione religiosa, e la religione che sacrifica se stessa all'autonomia dell'arte. O allegoria o idolatria, sembra essere il dilemma.

Il problema è insolubile quando si riduca l'arte sacra ad una questione di contenuti, di imagini che rendono Dio sensibilmente, di emblemi protesi in una significazione misteriosa e via dicendo. Si prospetta una soluzione quando dal contenuto si passa al contenente, risalendo alle fonti dell'ispirazione. Piuttosto che con la dottrina dell'allegoria, il Medioevo ha risolto il problema con la sua arte, dimostrando alla luce dei fatti come possa trasparire nell'assolutezza della forma bella il sentimento di un'anima che vive nell'Assoluto. Perciò tutta l'arte medievale reca il segno d'un'eleva-

zione mistica, non solo quella che edifica le cattedrali e i battisteri, ma anche quella che costruisce la casa del popolo o scolpisce sugli anditi e sui portali la teoria delle arti e dei mestieri. L'arte diventa sacra non perché rende un'imagine di Dio, ma perché rende in imagine un'anima che crede in Dio o per lo meno vive nel regno dello spirito, che è il regno di Dio. L'elevazione religiosa dell'arte è prodotta non da ciò che significano le sue figure (che possono essere profane e perfino sacrileghe, pur essendo figure di Madonne e di Santi), ma dalla partecipazione ad una sensibilità estetica misticamente connotata. Dall'arte non si può arrivare alla società, alla storia, alla religione se non passando attraverso il sentimento di un'anima.

Il problema dell'imitazione della natura

La stessa mediazione s'impone per arrivare dall'arte alla natura. Oltre che a confronto col mondo morale, storico, culturale, religioso, l'arte è messa a confronto col mondo fisico e, a proposito dei rapporti tra arte e natura, si ripetono nella storia dell'estetica affermazioni e negazioni, analoghe a quelle ricordate a proposito dei precedenti problemi. Si va dalla dottrina dell'*imitazione* di Platone e Aristotele fino al *surrealismo* di André Breton. Si va dalla fedeltà oggettiva di Policleto e di Zeusi fino alla deformazione di Picasso e Modigliani.

Ma, a ben vedere, si resta sempre sullo stesso terreno, se si resta sul terreno dell'arte. Una natura che preesiste all'uomo e condiziona la sua vita percettiva, pratica, economica, scientifica, non dà luogo all'espressione artistica, finché la preesisten-

za non si capovolge in quella dell'uomo sulla natura. L'arte sostituisce, all'uomo che è nella natura, la natura che è nell'uomo. Le impressioni sensoriali, in mezzo alle quali si muove l'esistenza quotidiana, non trapassano in poesia se non quando diventano materia dell'atto espressivo che in esse si afferma e si ama. Perciò non esiste arte veristica o naturalistica che in qualche modo non operi una selezione e una trasfigurazione della realtà osservata e descritta, come non v'ha estetica dell'imitazione che non debba, nella sua stessa enunciazione, superare la passività della copia e del decalco. Platone, nel l. X della *Repubblica*, parlava della *mimèsi* mentre svolgeva la dottrina dell'« illusionismo » artistico; Aristotele attribuiva alla « verosimiglianza » tale margine di libertà e iniziativa che in essa poterono trovar posto comodamente, specie nei commenti rinascimentali, il « meraviglioso », il « finto », il « fantastico », il « soprannaturale ».

D'altra parte, però, per quanto l'arte debba compiacersi esclusivamente del suo atto espressivo, questo non potrebbe nemmeno esprimersi se rifiutasse gli strumenti della sensibilità e non diventasse esso stesso natura. Una pura scomposizione dei piani e delle linee offerte dal modello oggettivo non genera arte, finché questa non trova modo di ricomporre il suo cosmo secondo ritmi e strutture significanti. La mimesi naturalistica è legittima nel senso che l'arte deve imitare l'interno principio organizzativo che regge la natura. Ma una *deformazione*, che non sia *adozione* di natura e *conformazione* della natura all'atto espressivo, denota soltanto istinto eversivo, malamente dato per esuberanza d'inventività e originalità. Il buon senso, prima della perizia critica, o anche contro

la perizia critica, avrà sempre ragione di rifiutare un'arte che non sappia manifestarsi in un cosmo significante, nel quale possano convenire gli uomini per comprenderla e gustarla.

Il problema del rapporto tra il bello e l'arte

L'estetica dell'espressione supera una distinzione qualitativa che si voglia stabilire tra l'*estetico* e l'*artistico*, per quanto la distinzione stessa tenda a consolidarsi nella recente costituzione, di cui s'è dato notizia al principio, di due discipline autonome, l'*Aesthetik* e la *Kunstwissenschaft*, e per quanto secondo la stessa distinzione sia stato organizzato il *Congrès international d'esthétique et de science de l'art* del 1937 a Parigi. Col distinguere, si vuol segnare una demarcazione tra la « bellezza data » e la « bellezza fatta »; oppure, tra la mera contemplatività dell'intuizione estetica e la volontà produttiva intrinseca alla realizzazione artistica.

Ma nell'atto espressivo sono congiunti sì intimamente il fare e il vedere, che bisognerebbe poter rinunciare alla conquista più sicura dell'estetica moderna per dare una base ragionevole alle due autonome discipline. Non v'ha bellezza « data » da rispecchiare passivamente, se l'atto di presenza, di fronte ad essa, non ci impegna dall'interno in una « esecuzione » che è ricca del nostro sentimento e della nostra produttività. Anche la così detta bellezza oggettiva o naturale dev'essere eseguita: e la esecuzione, se pur si consuma nel fantasma interiore e non si conserva, non si tramanda, non si fissa sulla tela, sul marmo, nel verso, ha la stessa natura dell'arte realizzata, perché quel-

la, come questa, disegna linee, accarezza contorni, sbalza forme, distribuisce colori. Ogni bellezza goduta è preludio d'arte: e l'arte si distingue dal suo preludio solo per una insistenza nel conservare e svolgere le armonie che là sono contenute in germe. Differenza di grado, non di natura. Estetico e artistico diventano entrambi incomprensibili se sono visti l'uno fuori dell'altro, analogamente alla presunta eterogeneità di espressione e intuizione, eterogeneità che non varrebbe se non a dividere l'arte da se stessa.

Il problema della estrinsecazione

Si fa anche assegnamento sulla tecnica per distinguere l'estetico dall'artistico, in quanto l'arte non potrebbe dar esecuzione ad un fantasma poetico se non col concorso di abilità pratiche, conoscenze scientifiche, mezzi di estrinsecazione, estranei e sovraggiunti al puro concepimento estetico. Il problema della tecnica nasce, appunto, dalla difficoltà d'intendere in qual modo un'attività, libera e spontanea come è l'arte, possa essere condizionata dall'acquisto di attitudini e disposizioni che importano sforzo, esercizio, studio, lavoro.

In maniera estremamente sommaria le soluzioni possono essere polarizzate, da una parte, nella tesi del Croce, che considera il momento dell'estrinsecazione o della tecnica come inessenziale alla visione estetica, per essere questa l'attività teoretica elementare e, come tale, indipendente dalle conoscenze e dagli atti di volontà che sono a servigio dell'attività pratica; e, dall'altra parte, nell'esperienza artistica di P. Valéry il quale, « poeta cosciente », dichiara di esser passato attraverso un

lungo periodo di sforzi assidui e combinati, di prove sui materiali linguistici e di esercizi tecnici, per conseguire alfine il successo, riuscendo a farsi, facendo: « faire et en faisant se faire ». Lasciando quanto di volutamente paradossale ci può essere in questa confessione, essa vale a mettere in luce la verità che liberi non si nasce, ma liberi si diventa, e che l'obbedienza e la pazienza condizionano anche le esplosioni subitanee dell'attività più libera e spontanea, qual'è l'arte. Al tirocinio del genio, s'è detto, concorre la vita, con tutte le sue esperienze, anche dolorose e sanguinose: tra queste esperienze non è da escludere un sudato confronto coi materiali e gli strumenti per avviare, con l'acquisto di attitudini e di conoscenze, all'impiego di ciò che dovrà essere definitivamente sottomesso nel momento assoluto della creazione. La tecnica, intesa in questo senso, ha un valore strumentale, non finale: è strumento di liberazione. Se l'abilità conseguita o le acquisite conoscenze si pongono come fine, si cade nella « bravura », nel « preziosismo », nel « virtuosismo », i vizi che corrompono l'arte o la uccidono. Anche su questo problema si ritornerà nelle pagine seguenti.

Il problema della classificazione delle arti

Il lavoro di estrinsecazione non è estraneo all'intuizione, né le viene sovraggiunto con un passaggio volontario all'attività pratica, perché già il puro concepimento è sostanziato di colori, linee, suoni, masse, volumi, i quali costituiscono il germe operoso dal quale, senza nessuna soluzione di continuità, andrà esplicandosi l'opera. Il concepimento o l'ideazione, ha già una certa destinazione tecnica, se per tecnica s'intende l'applica-

zione alla varia natura dei materiali sui quali l'intuizione prende forma o, semplicemente, si esegue: ché non potrebbe eseguirsi in altro modo se non prendendo forma. La varietà dei mezzi espressivi può indurre a riconoscere l'opportunità di una distinzione e sorge così il problema dell'unità o molteplicità delle arti, per una tendenza molto accentuata dell'estetica moderna a segnare limiti tra le varie arti, in corrispondenza della varia tecnica compositiva, la quale sembra configurare diversamente l'arte dei suoni, da quella del colore, da quella del verso e via dicendo; mentre B. Croce, fermo nel concetto della indivisibile natura lirica dell'arte, esclude che una partizione possa giustificarsi filosoficamente e conclude che « tutti i volumi di classificazioni e sistemi delle arti si potrebbero... bruciare senza danno alcuno » [5].

In vero, la consapevolezza della natura unitaria dell'arte salva dal costituirsi di arbitrarie categorie estetiche che perdono di vista le fonti comuni dell'ispirazione, sostituendo all'unica matrice espressiva dell'arte gli strumenti particolari di cui l'espressione si serve. Sul terreno delle classificazioni, si stabiliscono indebitamente gradazioni delle arti, secondo la loro maggiore o minore dignità, teorizzando primati e gerarchie non altrimenti fondate che su gusti particolari e predilezioni personali. Con tutto ciò, senza nessun compromesso, ma per impedire che una premessa giusta si irrigidisca in esclusivismi ingiusti, si deve ammettere la legittimità di distinzioni interne, che non incidano sulla natura unitaria dell'arte. Se questa è essenzialmente l'attività differenziale del-

[5] CROCE, *Estetica*, VIII ed., 1946, p. 126.

lo spirito umano, andare verso il vario, il diverso, il singolare non è cadere nell'empirismo e nella banalità, ma andare verso ciò che caratterizza l'arte nella sua natura unitaria e universale. E, poiché la diversità dei mezzi espressivi importa differenza di sensibilità, di concepimento, di esecuzione, l'estetica che dà conto della varietà delle arti in rapporto alla varietà di quei mezzi espressivi si avvicina alla singolarità dell'opera bella e spiana la via alla critica d'arte, il cui compito è appunto di andare al singolare.

Il problema della critica d'arte

La critica d'arte è giudizio e gusto, elaborazione dell'impressione destata dall'opera e coscienza di ragioni che decidono l'apprezzamento, analisi della forma e partecipazione al sentimento che la contiene. Tutte le difficoltà della critica d'arte si riassumono nell'« impossibilità d'incatenare una analisi a un'estasi » (Valéry). Però la critica non dà l'equivalente dell'estasi, non sovrappone arte ad arte: non è «sostitutiva», ma «persuasiva», «educativa », « anagogica ». Essa si muove tra l'interno e l'esterno, tra il motivo spirituale e il sensibile in cui quel motivo ha preso carne e illumina l'uno con l'altro, reciprocamente, inducendo uno stato d'animo il più propizio all'accettazione del dono. Invece di ridire o ricantare ciò che è stato detto con parola unica, dissoda le anime per renderle atte a reggere il momento ineffabile dell'intuizione. Essa giudica senza estinguere il gusto, e affina il gusto affinché, nel confronto con l'opera singola, emerga il giudizio con cui l'interprete si appropria stabilmente e con chiara consapevolezza il frutto dell'impressione.

IV

DELINEAZIONE DI UN'ESTETICA DELLA PAROLA ASSOLUTA

Dopo la sintesi storica e la visione sommaria, offerta nel capitolo precedente, delle principali questioni a cui dà luogo la riflessione sulla bellezza e sull'arte, si affronta ora un'analisi più particolare che consenta di approfondire i concetti e le soluzioni.

A nessuno è sfuggito che la problematica del fatto estetico ed artistico, precedentemente delineata, non ammette soluzioni fuori del principio fondamentale: *l'arte rientra nel fatto espressivo dello spirito.*

La parola nell'essere

Il principio enunciato stabilisce l'incontro della dottrina dell'arte con una dottrina dell'essere che ha risonanze metafisiche e teologiche: s'incontra, non solo con una teologia razionale, ma perfino con i supremi enunciati di una teologia rivelata. (La filosofia non cessa di essere attività puramente razionale, né pretende d'invadere il campo del mistero, quando, con i soli suoi mezzi, arriva ad un limite sul quale avviene un incontro e si stabilisce una consonanza). L'essere, nella sua essenza spirituale e personale, è parola. La parola non è un accessorio dell'essere, una superstruttura che

gli si aggiunga per non so quale capriccio degli dèi: è l'appartenenza intrinseca dell'essere personale che a sé si dichiara, possedendosi nella consustanzialità del proprio verbo. *Ens declarativum et manifestativum sui.* L'essere della nuova civiltà del pensiero non è quello di Parmenide, rispecchiato dalla mente nella sua staticità impersonale: è, invece, l'essere che si dice e si ama, e non si partecipa ad altro se non in seguito e attraverso l'atto dell'interna generazione. Tutto ciò che non è personale nell'essere, tutto ciò che non parla, è fatto attraverso la parola. *Omnia per ipsum facta sunt et sine ipso factum est nihil quod factum est.* La parola non è *communicatio*, e tanto meno *productio*, se non è prima *assimilatio*. Ogni *azione* presuppone l'*atto* dell'essere personale: nulla è transitivo, nella vita dello spirito, che non sia stato prima riflessivo. La parola è l'atto consustanziale per cui l'essere personale si attorce vorticosamente su di sé, prima di uscire tangenzialmente da sé, aprendosi alla comunicazione.

L'uomo s'è reso consapevole di queste verità, la prima volta, con S. Agostino. Egli ha scritto nel *De Trinitate* (IX, 7) che « noi abbiamo in noi stessi, quasi come nostra parola, la verace nozione delle cose, da noi concepita, e parlando la generiamo nella nostra intimità » (*conceptam rerum veracem notitiam quasi verbum apud nos habemus et dicendo intus gignimus*). Nulla si trova che il suo riconoscimento non abbia radice nell'atto espressivo dello spirito: « ciò che si trova quasi si partorisce » (*quae reperiuntur quasi pariuntur*). La mente, che si esprime a se stessa, si conosce e si ama nel proprio verbo. Non v'ha poesia che non abbia la sua origine nei silenzi dello spirito. (*Omnia... sonantium verba linguarum etiam in silen-*

tio cogitantur, et carmina praecurrunt animo, tacente ore corporis).

Vorrei che non ci si facesse scandalo della estetica della espressione di B. Croce e che si fosse disposti a riconoscere che lo scandalo deve essere limitato al mancato riconoscimento d'una paternità e di una derivazione. Vorrei che una *reivindicatio* fosse il primo frutto di queste considerazioni: la filosofia dell'espressione non comincia col Settecento, ma rappresenta la grande svolta storica della filosofia del Cristianesimo. Non ci sarebbe stata la *Scienza Nuova* di Vico, né la linguistica di Humboldt, né l'*Estetica* di B. Croce, se non ci fosse stato il *De Trinitate* di S. Agostino.

Semanticità e intenzionalità dell'espressione umana

Per poter giungere alla specificità dell'espressione artistica, è necessario precisare le note generali dell'espressione umana.

La parola dell'uomo non è parola assoluta: non è quella che dice e fa e riempie d'essere il nulla: *et dixit et facta sunt*. Abbiamo bensì l'idea d'una parola che chiude interamente il ciclo dell'essere su se stesso e lo esalta nella gloria dell'autopossesso (« O luce eterna che sola in te sidi, Sola t'intendi, e da te intelletta E intendente te ami e arridi! »): ma non è questa la nostra condizione e noi ci corromperemmo se usurpassimo come nostro tutto quello che il pensiero da noi esprime e significa.

L'esistente finito non esprimerebbe se stesso, ma si falsificherebbe, se non traesse alla luce nell'atto proprio il suo essere personale e singolare,

con tutte le condizioni fisiche, sociali, storiche, metafisiche a cui è sottoposto. Tutto è legato al tutto nel mondo degli enti, perché una potenza assoluta li avvolge, costituendoli e condizionandoli reciprocamente. Per questo vincolo universale, in ogni frammento dell'essere batte il polso della realtà tutta. L'anima razionale, secondo l'antica sentenza, è in un certo senso tutte le cose, perché tutto gravita su di essa con una varia efficienza che va dagli urti fisici, dalle commozioni organiche, dalle parole parlate dagli altri uomini, fino al gesto creatore che la costituisce e sostiene nell'esistenza. Il verbo, che lega la persona umana al nucleo infrangibile della propria identità, l'apre, ad un tempo, alla partecipazione cosmica, al commercio umano, al rapporto religioso: e quanto più intimamente quella si stringe a sé tanto più allarga la sua competenza sull'essere avvolgente che in vario modo la condiziona.

Ma tutto quello che *in me* non è *da me* esige il riscontro d'un'espressione allusiva. Alla presenza efficiente dell'altro risponde la trasparenza semantica e intenzionale del verbo interiore, il quale non costituisce l'altro e non lo risolve nel suo potere, ma a sé lo significa, cioè ne costituisce sensi positivi e inadeguati, lasciando sussistere un'eccedenza ineliminabile, che è ciò per cui l'altro sussiste in sé o nel potere esaustivo di altro. Nessuna impressione sensibile vale per me finché non diventa mia espressione, ma ciò che dell'oggetto io esprimo da me e serbo in me non è che un'imagine diafana che circonda l'oggetto con un'aderenza prensile, lasciandolo sussistere nella sua irriducibile alterità. Nessuna parola che mi giunga dagli altri vale per me finché io non la riesprimo a me stesso; tuttavia non confondo la mia voce con

quella dell'altro, ma attraverso il mio atto scruto l'intimità irriducibile che mi precede e mi condiziona.

Il *termine* di ogni mio atto espressivo è *tramite* che mi apre al respiro dell'essere universale. Rendere opaco il segno, arrestare la visione a ciò attraverso cui si vede (*id quo*), facendone l'oggetto del nostro vedere (*id quod intelligit intellectus*) è chiudere la comprensione cosmica, sociale, metafisica nell'angustia dell'esistente finito, recidendo la matrice che lo alimenta e riducendo all'inanità quello di cui si crede di esaltare la sufficienza divina.

Semanticità e intenzionalità (la prima nell'ordine dei sensibili, la seconda nell'ordine degli intelligibili) *sono il correlativo gnoseologico della dipendenza ontologica della persona finita*. Cioè: l'uomo, senz'essere l'Assoluto, pensa l'Assoluto in quanto ne deriva. Non costituisce l'Assoluto nel suo atto, ma col suo atto a sé lo significa col carattere della trascendenza e dell'infinità.

Ulteriorità dell'espressione umana

Da questi due caratteri dell'espressione umana se ne deduce l'*ulteriorità*, cioè l'inadempimento nei momenti successivi del suo indefinito processo. L'espressione umana soffre di un continuo rinvio al di là di se stessa e non è mai conseguito il termine ultimo in cui l'attività possa bearsi di sé, contemplandosi nella *perfecta reditio* su se medesima. Se intuizione è rapporto immediato coll'oggetto contemplato, tutto compreso nell'atto dello spirito che lo possiede; se intelligibilità è capacità di cogliere nell'attualità l'essere universale, *non*

esiste intuizione intellettuale dell'essere e l'intuizione intellettuale, da Parmenide a Fichte, dagli intellettualisti greci agli ontologisti medievali e moderni, è sempre stata e sarà un'ipostasi delle aspirazioni umane, destinata a rimanere nel campo delle presunzioni e delle velleità, almeno per ciò che riguarda l'ordine naturale delle cose.

Tuttavia, una pura ulteriorità dell'espressione umana, che non ammettesse soste provvisorie e conquiste parziali, sarebbe inconsistente, come sarebbe illusorio l'ascendere del piede che nei momenti successivi non fosse fermo sui vari ripiani dell'ascesa. All'*ulteriorità* è indispensabile l'*attualità*, come all'ascendere la stasi. Ci è stato dato il mondo onde potessimo esercitare la nostra attività, e la nostra parola, nel ritmo indefinito dell'ulteriorità pura, non vanisse nel nulla. Il mondo è il regno del particolare, proporzionato alla finitezza di uno spirito finito. Il mondo dei sensibili è lastricato di attimi intuitivi, ciascuno dei quali dotato di una contemplatività labile e di un'attualità provvisoria, continuamente rapite dagli attimi successivi.

Non v'ha intuizione che nell'ordine dei sensibili: ma il sensibile, che viene a noi nella puntualità istantanea del percepire e che sembra saziarci con le sue apparizioni vistose, esaurienti, rinvia perennemente ad altri sensibili con cui si integra e a cui lega il suo particolarismo, per conferirgli una qualche consistenza e realtà. Lo spazio e il tempo sono le dimensioni nelle quali si opera la *distensio animi*: nelle quali, cioè, si distribuisce un'attività che, non potendo mai conseguire l'attualità pura, sopperisce alla sua infermità con un'ulteriorità costruttiva e una indefinita perfettibilità.

A chi obiettasse che il mio procedimento è stato, finora, viziato di dogmatismo, in quanto, avendo presupposto la finitezza della creatura e la sua dipendenza metafisica, ne ha dedotte le note della semanticità, intenzionalità, ulteriorità dell'espressione umana, dovrei rispondere che, per amore di brevità, ho pronunciato per prima la parola che avrebbe dovuto essere ultima e che per ultima ho pronunciato altrove, trattando di proposito l'argomento. In un procedimento rigorosamente critico, la prospettiva avrebbe dovuto essere capovolta, senza che mutasse affatto il risultato finale: cioè dalla semanticità, intenzionalità, ulteriorità dell'espressione umana si sarebbero dedotte la finitezza dell'uomo, la reciproca trascendenza degli enti razionali, la loro dipendenza metafisica dall'assoluto. Il procedimento adottato sottintende l'altro e ne fornisce la riprova con un ritorno confermativo dall'alto in basso.

L'arte come parola assoluta

Era necessario precisare le suddette note dell'espressione umana, per poter isolare la nota specifica che qualifica l'espressione artistica.

Tutto quello che l'uomo compie nella sfera della consapevolezza, cioè come atto propriamente umano, rientra anche nella sfera dell'espressione. Una legge scientifica, un'opera di bene, un teorema di Pitagora, sono espressione al pari d'una terzina dantesca o d'un madrigale d'amore. Male è stata definita l'estetica, semplicemente, come « Scienza dell'espressione », ché, a questo titolo, l'estetica dovrebbe confondersi con la Logica, con la Morale, con la Pedagogia, con qualunque altra

scienza dell'attività umana. Se la Linguistica studia la genesi, gli sviluppi, le leggi della parola — di quella parola sonante (*verbum oris*) la quale altro non è che la ripercussione fonica della parola interiore (*verbum mentis*) — non è possibile occupare con l'estetica tutto il campo della Linguistica, perché questa controlla, con quel mezzo ipersensibile che è la parola, tutto il dominio dell'attività spirituale, sì nella sua forma lirico-fantastica, come nella sua struttura logico-razionale.

La nota che segna l'autonomia dell'espressione artistica, rispetto alle altre forme d'espressione umana, è l'assolutezza. Tutto quello che l'uomo pensa, vuole e fa, fuori del terreno dell'arte, ha un valore di mediazione (*Mittelwert*), tutto è inzionalmente aperto su un di più che l'atto umano non riesce a contenere se non nell'efficace insufficienza del segno: l'imagine percettiva, il simbolo scientifico, la legge naturale, l'idea della ragione, un proposito di bene (l'intenzione morale è l'equivalente pratico dell'intenzionalità gnoseologica). Solo nell'attività poetica l'infinito rinvio cessa: la mediazione diventa immediatezza (*Eigenwert*), la trasparenza del segno diventa rifulgenza della forma, l'intenzionalità diventa chiara intuizione del termine percettivo, l'ulteriorità diventa attualità. Quella che gli estetici dicono comunemente « perfezione », « compiutezza », « conclusione » della forma artistica, e i romantici chiamavano « infinità » e « autoteleologia »: ciò per cui Richard Hamann esigeva l'« inquadramento » dell'opera, che dovrebbe essere quasi circoscritta da una cornice: tutto ciò, con concetto che ritengo più adeguato ed esente da ogni possibilità di equivoco, io denomino « assolutezza ».

È impossibile parlare di semanticità a proposito della parola dell'arte, com'è impossibile dire bianco il nero o rotondo il quadrato; è impossibile distinguere, con Guido Calogero, un'« arte semantica » da un'« arte asemantica », quasi la prima fosse legata alla strumentalità del segno linguistico e la seconda fosse affidata all'immediatezza dell'intuizione figurata. Ciò che appare « segno » quand'è soggetto al giudizio di altre categorie dello spirito, cessa di esser tale quando entra nel circolo dell'arte. Quando il poeta si esegue nelle parole: « Lucevan gli occhi suoi più che la stella... », non è possibile un rinvio dall'impressione, che la luce d'una stella determina in noi, agli occhi della donna amata; né è possibile duplicare l'atto nostro per scorgere, al di là della consonanza delle parole, un'armonia tutta sentimentale, per la quale il verso, che fisicamente suona, si trasforma in una vibrazione spirituale. Le metafore della poesia, diceva l'anima « folle » del Boccioni, sono « senza fili ». Non è possibile compiere l'itinerario, con tappe successive, dal significante al significato, dal mezzo fonico all'emozione interiore. Tutto si presenta in un'unità inscindibile quello che l'analisi scinde quand'è uscita dal circolo dell'emozione lirica: la rappresentazione dell'oggetto, il suono delle parole, il timbro spirituale che le parole recano seco.

Se si dovesse adottare un diverso criterio, anche le arti figurative dovrebbero apparire semantiche, perché anche per esse si esigerebbe una trasposizione dal marmo che pesa all'ala che vola, dalla bruta naturalità del colore alle carni fresche pulsanti di vita, in una parola, dal corpo all'anima. Non nasce alla poesia il segno che ha fuori di sé il significato, come non è nato all'estetica il cri-

tico che imagina stratificazioni e ripiani nell'atto inscindibile dell'espressione artistica.

L'arte come parola assoluta nell'ordine dei sensibili

Si esige un'ulteriore determinazione dell'assolutezza espressiva, conseguita dall'arte. L'assolutezza dell'espressione artistica si esegue *nell'ordine della sensibilità.*

Anche questo obbedisce alle leggi metafisiche della natura creata, in quanto per uno spirito finito, come s'è detto, non v'ha intuizione intellettuale dell'assoluto, ché, se questo fosse possibile, l'uomo chiuderebbe nell'autocoscienza il ciclo della realtà universale e s'identificherebbe con Dio. Non v'ha intuizione fuori del sensibile, cioè fuori del particolare proporzionato alla capacità espressiva dell'uomo. Qui si compie il miracolo dell'arte: ché, se la labile contemplatività, l'attualità provvisoria dell'intuizione empirica sono necessarie affinché si determini quell'ulteriorità di cui si sostanzia la nostra razionalità, l'arte ha il potere divino di arrestare l'istante, di rapirlo alla successione del tempo e alla oppressiva comitanza dello spazio, librandolo in un equilibrio prestigioso, fuori dagli ormeggi imposti dalla consueta ulteriorità dell'atto umano.

L'assoluto, di cui è pieno l'animo dell'uomo, per il divino che lo tocca col suo cenno creatore; l'assoluto che la ragione faticosamente disvela nella sua trascendente sovranità e nella sua pienezza spirituale, per un provvido paralogismo, che ci dà la possibilità di sperimentare la nostra partecipazione metafisica, cala nel particolare che si uni-

versalizza, nel finito che si assolutizza, nel corporeo che si spiritualizza, nell'istante che diventa infinito. È provvido paralogismo e può essere perdizione. L'arte è ambivalente, e può generare per un verso l'idolatria (gli dèi della Grecia sono gli dèi dell'attimo: *Augenbliksgötter*), per un altro verso la più ardente elevazione mistica. Essa intensifica prodigiosamente la vita, quando il momento dell'arte è ripreso nel vortice d'un'umanità intera che non rifiuta di compiersi nei suoi ritmi razionali e morali.

La puntuale folgorazione dell'attimo nell'arte allunga il suo raggio, riempe lo spazio, esaurisce il tempo. Non che cessino lo spazio e il tempo nell'incantata eternità che l'arte concede: con lo spazio e col tempo cesserebbe la sensibilità. Ma le due forme della sensibilità sottostanno nell'arte a una particolare dialettica che si avvicina a quella pensata nell'*Estetica trascendentale* di E. Kant. Noi dovremmo cercare le ragioni della bellezza più in questa prima parte della *Critica della ragione pura* che nella *Critica del giudizio*.

Tempo e spazio, nella normale dialettica dell'espressione umana, esuberano sull'atto che vorrebbe contenerli. Per l'alternanza di attualità e ulteriorità, in cui perennemente batte il cuore dell'uomo, non si può dire semplicemente né che l'uomo contenga il mondo, né che il mondo contenga l'uomo, né che il mondo sia nell'uomo, né che l'uomo sia nel mondo. Gli spiritualisti francesi dei giorni nostri bene rendono questa intermittenza dell'atto umano, dicendo che l'uomo è *posant* e *posé*: S. Tommaso avrebbe detto che è *mensurans* e *mensuratus*: con espressione ancora più mordente, S. Agostino avrebbe detto che l'uomo è *devorans* e *devoratus*. Nell'arte, la condizio-

ne heideggeriana dell'uomo-che-è-nel-mondo si capovolge nell'altra del mondo-che-è-nell'uomo. Spazio e tempo, perciò, non sormontano il gesto dell'arte con la loro ulteriorità tirannica, ma si piegano ad esso e rientrano su se stessi, quasi fingendo le condizioni della puntualità e della presenzialità pura.

Non è solo di Mozart, che lo ha esplicitamente dichiarato, ma di tutti i musicisti, di sentire l'onda melodica come una battuta sola e, del pari, è propria della poesia una ritmica insistenza nelle cadenze iniziali, sì che l'ultimo verso, pur oltre la voluta armoniosa di mille versi e di mille terzine, ritorna al primo con un sigillo di echi e di consonanze. Ove il disegno sembri contenere la figura in termini troppo rigidi, interverrà il colore a legare gli spazi con la carezza di morbide velature: ma nel dipingere a macchia si conserverà la stessa esigenza di unità e di totalità che costringeva la visione nei confini schietti della linea. Le parti non si aggiungono alle parti, l'una accanto all'altra, l'una sopravveniente ove l'altra cessa, ma ciascuna, per una specie d'intussuscezione, concresce nell'altra, sì che con una nota si estingue un concento e una sola parte smarrita è una perdita totale.

L'opera d'arte è sempre un punto o un istante che acquistano uno spessore sensibile, pari alla puntuale istantaneità dell'Essere parmenideo che, per poter essere intuìto in qualche modo dall'uomo, doveva sensibilizzarsi, diventando quel corpo logico che è lo sfero.

Il corpo logico dell'arte è la forma.

Confronto con altre definizioni dell'arte

Il confronto della definizione proposta con quelle di cui è ricca la ricerca estetica non importa presuntuose squalifiche, ma indica la via ad un'integrazione che valga a legare qualsiasi nota della bellezza, per quanto esattamente individuata, al fatto espressivo che la spiega e la esige.

Parlare con gli scolastici di *splendor formae*, appellarsi con S. Tommaso alla *claritas*, a quella che tanto bene il prof. Mazzantini traduce la *rifulgenza della forma*, è mettere in luce una nota della bellezza che nessuna estetica, per quanto avventurosa, potrà mai smentire. Ma, se si deve spiegare perché, tra le tante forme di cui è lastricata la nostra esperienza, alcune rifulgano di questa luce che piace alla vista (*quod visum placet*) ed altre restino oscure e fredde, e quelle stesse che ad alcuni e in alcuni momenti appaiono oscure e fredde ad altri o in altri momenti risultino rifulgenti di bellezza, bisogna far appello a quella elezione spirituale che sottrae le cose alla loro strumentalità e le rende termine ultimo e dilettevole (*aliquid ultimum et delectabile*). Le cose rifulgono di bellezza quando da esse rimbalza quella luce che su di esse proietta lo spirito, mentre la stessa luce si diffonde negli spazi infiniti della ricerca o si consuma nella cupida brama dell'utilità quando in altro modo le stesse cose sono riguardate dall'uomo.

Dire con S. Agostino che la bellezza è *unità* (*omnis pulchritudinis forma unitas est*) o con S. Tommaso, e con tutta l'antichità classica, che è *proportio seu consonantia*, è dire la verità, ma, senza nessun mendacio, non è dire tutta la verità. Infatti, ci possono essere unità, proporzione, sim-

metria, uguaglianza geometrica di parti senza che la bellezza in nessun modo risulti, anzi risultandone le note dello stucchevole, dell'accademico, del pedantesco, che sono controindicate alla bellezza. L'artista potrà anche far servire il numero d'oro e la sezione aurea alla soluzione dei suoi problemi di gusto, ma se egli credesse di poter risolvere geometricamente il problema dell'arte, trasformando la strumentalità in sudditanza, reciderebbe la matrice dell'ispirazione e si inaridirebbe, sterilizzandosi. La proporzione, la consonanza, l'unità sono una conseguenza del tocco energico con cui il genio assolutizza la forma, e nell'interno di questa iniziativa si determina una legislazione rigorosa, mentre la legislazione soffocherebbe il genio qualora fosse presupposta all'ispirazione, come un *passe-partout* irreformabile.

Parlare di *perfezione*, di *compiutezza*, d'*inquadramento* (R. Hamann), di *isolamento* (Baldwin, Münsterberger) è usare belle imagini, aperte alle incomprensioni e agli equivoci. La perfezione può realizzarsi in rapporto ad altre categorie dello spirito e, per esempio, un corpo sano può essere fisiologicamente perfetto senza che ciò importi di diritto la nota della bellezza; una rappresentazione può essere isolata dal nostro organismo mentale, come spesso avviene nella pazzia, senza che questa presenza ossessiva, la quale riduce lo spirito alla passività, possa far pensare all'arte se non per ragione di contrasto. Bisogna che l'intimo sentire s'adempia interamente nella forma espressa, affinché si possa parlare della perfezione come nota della bellezza; bisogna che il margine estremo delle cose sia inciso dall'atto che le sottomette a sé, affinché il caos diventi cosmo e l'ul-

teriorità della natura ceda all'agile compiutezza e sufficienza della forma bella.

E. Kant ha aperto vasti orizzonti all'estetica moderna parlando della bellezza come di ciò che piace universalmente senza concetto (« das Schöne ist das was ohne Begriffe als Objekt eines allgemeinen Wohlgefallens vorgestellt wird ») e dell'arte come di una finalità *sui generis* esente da scopo (« schöne Kunst ist eine Vorstellungsart, die für sich selbst zweckmässig ist..., obgleich ohne Zweck »). Ma, affinché codesta universalità senza concetto e codesta finalità senza scopo non risultino semplicemente l'accostamento di due termini contradditori, bisogna soggiungere che la singolarità della persona, che è quanto di più universale vi sia nell'essere, esprimendosi nell'attimo assoluto dell'intuizione, consegue in esso, fuori di ogni mediazione concettuale, la sua universalità e vi consegue, con l'attualità pura dell'istante di grazia, il godimento purissimo e l'interesse supremo dello spirito, che non debbono confondersi con gli altri piaceri della vita sensibile, gravi di passività e di dolore, e con gli interessi assillanti dell'ordine economico e pratico.

Analogamente dicasi per ogni filosofia dell'arte che, come quella di G. Gentile, ponga nel *sentimento* la nota essenziale del momento estetico dello spirito. Sentimento è, infatti, termine ambiguo che connota quel palpito di vita interiore con cui si accompagnano tutti gli atti dell'uomo e quindi si atteggia in vario modo secondo la varia natura dell'atto. Si può dire che l'arte è sentimento, quando si chiarisca la specificità del tono emotivo che intimamente si fonde con la conseguita attualità dell'espressione assoluta. Questa gioia del dirsi, questa gloria della creazione invadono tutto

lo spazio della parola e della creazione e quasi si manifestano a noi come pura gioia e pura gloria, non diversamente dalla stella che tutta si frange e si consuma nel suo splendore. Quale liberazione prestigiosa da tutte le condizioni a cui è sottoposta l'esistenza finita, l'arte è *catarsi*, secondo l'antico concetto che solo nell'estetica della parola assoluta esplica interamente il suo significato.

La definizione platonico-idealistico-romantica che vede la bellezza al punto d'incontro dell'ideale e del sensibile (τίνα σώματος ἰδέαν del *Fedro*, *das Unendliche endlich dargestellt* di Schelling, la *gestaltete Geistigkeit* di Hegel), definizione che non manca di riecheggiare anche in sede scolastica (il *sens intelligencié* di Maritain) e alla quale io stesso più sopra mi sono riferito parlando della forma artistica come di « corpo logico »: questa definizione, dico, sarebbe semplicemente un'insopportabile contaminazione di due termini eterogenei e aprirebbe l'adito a una giustificazione estetica di quella contaminazione ontologica che è il panteismo, qualora non la si intendesse nel senso preciso che è suggerito da un'estetica dell'espressione. Secondo la grande inascoltata parola del Gioberti, il vincolo infinito-finito, spirituale-corporeo, ideale-sensibile si stabilisce in sede di efficienza produttiva e creativa, non in sede di aggregazione o contaminazione. Le cose s'innervano di forze spirituali e si colorano dei riflessi di una vita intima, non perché entrino in un rapporto trascendentale o in un circolo dialettico col principio spirituale, ma perché serbano la traccia della potenza che *causalmente* si prolunga in esse.

Questo vale per l'ontologia, ad un tempo, e per l'estetica. Sicché il rapporto stabilito dalla *gestaltete Geistigkeit* (spiritualità formata) di

Hegel sarebbe esattamente definito, nei termini di un'estetica dell'espressione, quando si parlasse di *gestaltende Geistigkeit* (spiritualità formante).

Espressione e singolarità

Per metterci a confronto con l'esperienza estetica più recente: è facile calcolare quanta verità sia nella definizione del Souriau: « l'arte è fabbricazione di oggetti singolari ».

È proprio, infatti, di questa attività rompere il conio dell'identità a cui le cose sono sottoposte quando entrano nel dominio della logica, della scienza, dell'economia. La scienza lavora per mezzo di generi, di classi, di tipi, in cui gli individui entrano, lasciando fuori della porta tutto ciò che in ciascuno di essi è originale e incomparabile. L'economia agisce secondo la categoria dell'equivalenza dei beni, e il commercio avviene per una possibilità di permuta di una cosa nell'altra, sì che non si ama propriamente la cosa, ma si ama la sua permutabilità e si ama soprattutto quell'anonimo impersonale, quell'astratta possibilità di permuta, che è la moneta.

V'ha una sola attività umana che elegge le cose per un segno di distinzione che loro attribuisce, sì che ognuna vale in sé e per sé e tutto l'oro del mondo non basterebbe ad acquistarla: quest'attività è l'arte, la quale quindi si può dire realizzi la categoria della *diversità*, mentre le altre attività realizzano la categoria dell'*identità* (la distinzione è dello Schleiermacher).

Ma constatare il fatto non basta a spiegarlo filosoficamente e, per quanto il Souriau dichiari che « è troppo tentare di scrivere un'estetica generale

nell'êra in cui la saggezza consiglia di limitarsi a delle monografie estetiche », noi dovremmo rinunciare alla filosofia dell'arte se ci limitassimo a constatazioni frammentarie ed empiriche. Ora la filosofia ci dice che la singolarità è una categoria che appartiene esclusivamente alla persona e che l'*io* non attinge il senso e il concetto della sua unicità da nessuna impressione empirica, ma la possiede in se medesimo come chiave per aprire il mistero sigillato dell'essere. Il vero *apriori*, l'unico *apriori* degno di questo nome — l'unico che Kant ha lasciato cadere nella sua troppo abbondante enumerazione delle categorie — è l'unicità della persona.

Se nell'arte le cose diventano uniche, se su di esse s'imprime quel segno di nobiltà che è lo stile — e lo stile è niente altro che l'unicità di un'anima donata alle cose — ciò avviene per un moto che va dall'interno all'esterno ed è irreversibile. Sicché l'arte proclama il principio della primalità dello spirituale sul sensibile, e la singolarità delle opere d'arte trova giustificazione solo in un'estetica dell'espressione assoluta.

La definizione del Souriau, come tutte le altre che ho potuto qui ricordare, non è falsa, ma incompleta e, se non vuol rimanere nel campo della empiricità, ha bisogno dell'integrazione che propongo.

Espressione e contemplatività

Ho lasciata per ultima, di proposito, la definizione, antica e recentissima, che lega l'arte all'*intuizione*.

È definizione antichissima, perché tutta l'estetica classica può dirsi l'estetica della visione. V'ha

bensì nell'estetica classica il τόκος del *Convito* platonico, ed è in questo che bisogna riporre l'*akmé* della speculazione dei Greci sulla bellezza: però il parto spirituale non è ancora parto *della* bellezza, ma parto *nella* bellezza e per questa ragione Platone non ha scavalcato i secoli della storia e, pur col suo luminoso presentimento, non ha di troppo superato i limiti dell'intellettualismo classico.

A confronto con quella classica, l'estetica moderna può dirsi l'estetica della espressione; ma anche questa fermerebbe l'arte a metà del suo ritmo, se non integrasse espressione e intuizione, e non precisasse che l'espressione si compie in quell'abbracciamento dell'oggetto, che tutto lo penetra e lo possiede, solo quando l'espressione attinge il momento dell'assolutezza e dell'attualità.

Rendiamo omaggio alla memoria di L. Lavelle, ricordando una sua parola: « La contemplation est la dernière étape de l'action ». Finché l'opera non è nata e non s'è staccata dalla matrice interiore, sì che il generatore possa intenderne il palpito di vita e possa opporla visivamente a sé, contemplandola e beandosene, l'artista rimane sul terreno sterile delle buone intenzioni e della velleità. L'espressione s'adempie nella sua assolutezza quando l'oggetto espresso si dona all'intuizione quasi venisse da altri lidi e fosse dotato di una sua iniziativa autonoma. V'ha tale *surplus* nella contemplazione, che Pirandello poteva rendere icasticamente questa condizione dell'arte in *Sei personaggi in cerca d'autore* (« bisogna che l'autore passi per dove vogliono i personaggi »), con imagine che equivale al concetto di cui sono ricche le attestazioni di tutti gli autori che hanno riflettuto sulla propria arte. Il così detto « distacco »,

la così detta « distanza » sono l'equivalente artistico della trascendenza creatrice. La contemplazione, in cui culmina l'attività espressiva, si configura talmente come una « pura azione di presenza » che qualche poeta ha potuto ridurre la sua attività a « strumento registratore d'estasi » e il Maupassant ha potuto descrivere l'ingresso nella sua stanza delle figure di cui la sua arte avrebbe dovuto descrivere semplicemente l'allucinante presenza.

In quanto nulla è pienamente espresso che non sia intuìto nella vitalità autonoma che il soggetto gli ha conferito, non c'è arte che possa fermarsi allo stadio del singhiozzo, del sospiro, del balbettamento o possa valere a suggerire l'infinito soltanto perché resta sommersa in un nembo crepuscolare d'allusioni indefinite. L'infinito, di cui è carico l'animo dell'uomo per la sua partecipazione metafisica, non solo può ma deve esemplarsi nell'infinità della forma, la quale ha questo carattere, non perché le manchi qualche cosa a cui debba riferirsi o rinviare, ma perché col suo raggio tocca i limiti dello spazio e non ha nulla fuori di sé.

Se un sentimento eccede dall'umanità dell'artista e quasi lo sgomenta con le sue profondità abissali, la forma deve trovare il modo di rendere in forma assolutamente definita questo eccesso e questo sgomento, e chi oblitera la forma per arricchirla di allusioni e di evocazioni — quasi lo sgorbio fosse il veicolo dell'assoluto — ripete la triste esperienza di quella *formlose Manier* in cui s'è perduto l'impeto generoso del Romanticismo. La così detta estetica del sublime è ambigua e pericolosa, perché rischia di aprire la vertigine del mistero sotto il piede fermo della dea della *cla-*

ritas. Io non direi che la forma dell'arte contiene una rivelazione religiosa in quanto non basta a se stessa. Sarei d'accordo nel dire che essa non basta all'uomo e che l'assolutezza della forma artistica non può sostituire il rapporto con l'assoluto spirituale e trascendente che la ragione rivela e il cuore adora. Ma svigorire la divina energia del segno dell'arte per far nascere da questa debolezza un'invocazione religiosa è perdere l'arte senza ricuperare la religione. *Non adjutrix ars nisi plena, non plena nisi adjutrix.*

Un'estetica normativa non è di moda in tempi disposti ad applaudire agli estetici che tutto ratificano e tutto accolgono nelle grandi braccia di una fenomenologia misericordiosa. Si può obbedire alla moda e restare nel campo della pura descrizione: però, anche a volere semplicemente descrivere, non si può descrivere come arte se non ciò che perviene all'imagine composta in una linea di organica compiutezza.

L'arte moderna avrebbe diritto di ripudiare la bellezza, se bellezza fosse soltanto quella che si misura col compasso e la squadra o si calcola fisiologicamente con la latitudine dell'ombelico. Ma, se bellezza è unicamente l'appartenenza delle cose al sentimento generatore, non v'ha arte finché la molteplicità delle parti non consuona nell'armonia di un tutto, cioè di un cosmo che sia degno di reggere l'attimo dell'intuizione espressiva. Conforme allo spirito dell'epoca, quest'armonia sarà ardua e contesa da volute dissonanze e dall'intermittente vena del sincopato: dalla semplice linea melodica di un arpeggio elementare si passerà alle complessità della musica polifonica e ci si inoltrerà fino nel terreno della dodecafonia. Ma, come risulta da recenti elevate discussioni di compe-

tenti, il problema di Schoenberg sarà sempre quello stesso delle tormentate democrazie moderne: conseguire una disciplina sullo spirito rivoluzionario, ricavare nuove prevalenze dal seno stesso dell'atonalità, scoprire nuove gamme impensate che consentano la formazione di un nuovo stile.

Per tutti i tempi vale che l'arte non può sottrarsi alla vocazione di formare organismi unitari e completi.

Espressione e oggettività

L'arte, che crea il suo cosmo, si fa natura. In ciò sta l'unica ragione di una mimesi naturalistica.

Non si tratta d'imitare poco o tanto la natura, di staccarsene quel tanto che conceda al fantastico di rimanere verosimile, non si tratta di evitare una « riproduzione esatta » delle cose, come scrive Maritain: tanto meno il gesto dell'arte è riuscito quando perviene al gusto sovversivo della sfigurazione e della deformazione (*Verbildung*). L'artista, che prima vede il modello naturale e poi lo sfigura per fingere originalità, non vede un fantasma d'arte mentre rende un omaggio invidioso al suo rivale, ma pratica null'altro che una mimesi fallimentare. Anziché riproduzione più o meno esatta delle cose o sfigurazione o deformazione, l'arte è *conformazione* delle cose all'atto a cui esse debbono la vita. La gara si stabilisce, non tra l'arte e la natura, ma tra arte e arte. La mimesi artistica non si modella sulle cose, ma sullo Spirito. S. Tommaso non era lontano da questa conclusione quando scriveva: *Operatio artis fundatur super operationem naturae et haec super creationem.*

Prevedo l'obiezione che si elabora contro la posizione che vado illustrando: l'estetica della parola assoluta perde le ragioni della oggettività della bellezza, non dà conto di una presenza fisica di cose belle che precedono, nella natura e nell'arte, l'attività del soggetto, tenuta soltanto a rispecchiare e ammirare.

Questa difficoltà, se in tal modo fosse pensata, ignorerebbe la risposta implicita in tutto quello che ho detto finora. Si concepisce il creare, non come emanazione, quasi esalazione di sostanza o profumo, ma come salda costituzione d'essere che, per quanto è possibile, ìtera la natura del creatore, salve restando la dipendenza e la derivazione. Le cose create non sono il Creatore, quantunque non possano stare senza di Lui (*Quamvis esse non possint sine Ipso, non sunt quod Ipse*). Parimente l'arte non è irradiare luce da un fulcro interiore, ma realizzare un cosmo fisico in cui si sostanzia la luce proiettata dall'interna sorgente. Anche il cosmo fisico dell'arte non regge se non in relazione alla sorgente che lo alimenta e lo vivifica (*non sunt sine ipso*), tant'è vero che ogni opera d'arte, scomparso l'artefice, ha bisogno di un esecutore, e non soltanto la musica segnata sullo spartito, ma anche la pittura figurata nel colore, l'architettura scolpita nelle masse, la poesia incisa nel verso, resterebbero fredda materia insignificante, se di fronte ad esse non si accendesse l'atto dell'interprete a suscitare una luce che altrimenti si estinguerebbe nella natura opaca dell'inespresso.

La natura bella, come la musica, come le arti tutte, hanno bisogno di esecutori. Le cose create, al pari delle cose eseguite dall'arte, sono una pura possibilità di bellezza, che non diventa attuale se

non in presenza dell'atto spirituale che riscuote nelle cose il valore di cui, da sole, sono sterili. Il mio supposto oppositore non sarebbe certo disposto ad ammettere che la razionalità infusa e diffusa da Dio in tutta la creazione (*ratio artis divinae indita rebus*) possa venire alla luce senza la conquista laboriosa della scienza umana, la quale ridona alla mentalità un principio di legislazione che si attua *nelle* cose, senza essere *dalle* cose. Vorrebbe egli sostenere, con estrema inconseguenza, che soltanto la bellezza, questo altro pregio divino dell'essere, possa venire alla luce *dalle* cose abbandonate a se stesse e deserte dalla coscienza? Simile realismo vorrebbe essere cristiano, per la onesta intenzione di reagire contro un idealismo, sterile di realtà e di trascendenza: invece riesce soltanto ad estinguere le ragioni spirituali e divine che reggono la realtà.

È da notarsi un'altra inconseguenza a cui si espone un così detto oggettivismo estetico, che si preoccupi di elidere la soggettività, fisicizzando il bello.

La natura non diventa bella finché non vive di sentimenti umani, in modo che la stilla di rugiada diventi occhio di ninfa sorridente al primo sole e il tramonto diventi nostalgia e il vulcano forsennato s'identifichi con la più violenta delle nostre passioni. E. Kant scriveva nella *Critica del giudizio* che l'ideale della bellezza non è un bel fiore, un bell'ammobiliamento, una bella veduta, ma l'uomo, perché questi « ha in se stesso lo scopo della sua esistenza e determina fini che si accordano, mediante la ragione, con i suoi scopi essenziali e universali ». Non pare sia questa la ragione della predilezione delle arti per la figura dell'uomo. Ci si avvicina al vero motivo, invece,

considerando che la statuaria umana è già natura spiritualizzata o forma espressiva, perché ogni tratto del volto, ogni ruga del ciglio, ogni piega delle carni sono già, nel paesaggio umano, un'anima incarnata e resa sensibile. Se l'arte è sempre espressione, quando essa assume l'uomo ad oggetto delle proprie figurazioni, trova l'arte nell'oggetto, che è esso stesso espressivo: sicché in tal caso l'espressione si eleva, per così dire, alla seconda potenza. Le estetiche del passato, quando parlavano di espressione, intendevano soltanto quella di sfondo o di figura, mentre nella modernità l'espressività si è resa intima e avvolgente qualsiasi oggetto per quanto, in sé, inespressivo. L'arte è andata di pari passo con l'estetica: e, mentre la figura umana occupava in un primo tempo tutto lo spazio e risaltava su uno sfondo cieco o dorato, e, successivamente, qualche tenue notazione paesaggistica compariva in funzione della persona umana, col progresso dei tempi questa ultima è andata assumendo la vita della natura circostante, quasi risolta in essa, finché il paesaggio ha occupato tutto lo spazio, anzi, per esaltare la libertà dell'arte fino al limite estremo dell'iniziativa, si sono soppresse tutte le tracce di un'espressività puramente esteriore e s'è prediletto quel paesaggio inanimato che è, appunto, la natura morta.

Per quest'ultima specie di espressività, che ha una sola linea di tensione — quella che congiunge l'artista al suo fantasma —, resta sempre vero che l'animazione viene alle cose belle dalla sua sorgente interiore, e i francesi riassumono questo epilogo di un lungo processo artistico con un gioco di parole intraducibile: « Un visage est un paysage, un paysage est un visage ». Il Paulhan,

che di proposito ha studiato l'argomento, è arrivato a scrivere che « un paesaggio è una concezione del mondo » e « vi sono paesaggi pessimisti e ottimisti, epicurei e stoici e via dicendo ». La attitudine *einfühlend* delle estetiche tedesche del primo Novecento conferma l'esigenza di un'invasione sentimentale dell'oggetto (*Einfühlung*), affinché la forma esteriore, diventando espressiva, diventi forma bella.

Ora, se una rispondenza estetica delle cose v'ha solo quando vi sia un'anima che le interroghi, io vorrei mettere in guardia gli assertori di una pura fisicità della bellezza contro il rischio a cui si espongono. Le cose, deserte dall'anima, per continuare ad essere belle dovrebbero avere in proprio l'anima, con tutte le finezze del sentire umano, dovrebbero esse stesse essere soggetto di un'umanità intera, sì da potersi proporre con tale loro dignità ad un rispecchiamento inerte e ad un'accettazione passiva. Tutte le forme antiche e moderne di panpsychismo, di antropomorfismo, di panteismo hanno avuto origine dalla non esatta osservanza dei rapporti tra l'esterno e l'interno, tra il fisico e lo spirituale. I sostenitori di una malintesa oggettività, mentre credono di render lode alle opere della creazione in nome di quel realismo inconcusso che è il grande messaggio del Cristianesimo, finiscono invece per perorare la causa dell'idolatria.

Vero è che la bellezza naturale non può essere da noi intesa se non riammettendola nella sfera dell'arte. In sede romantica è stato definito il Cattolicesimo come il bacio offerto dal cielo alla terra e dalla terra reso al cielo. Infatti, è nello spirito del Cristianesimo, preservato dalla tradizione cattolica, di portare tanto in alto le sorgenti

intime delle cose da sollevare anche il mondo tutto al livello dell'opera d'arte. La parte più degna e veramente imperitura della teleologia di Kant è quella in cui si ravvisa nella bellezza la testimonianza dell'incontro del sensibile con un intelletto sovrasensibile. Una teleologia immiserita nell'angolo visuale dell'utilità umana si presta facilmente alla caricatura voltairiana (« il naso è creato grosso e sporgente per reggere gli occhiali »), ma bisognerebbe superare i limiti della stupidità di Pangloss per resistere alla manifestazione delle cose belle che in ogni angolo del creato proclamano la docilità della natura ad entrare nell'orbita di un'intenzione divina. L'argomento teleologico, per mantenere tutta la sua validità, deve passare attraverso l'estetica.

Ma non si creda che per gustare le bellezze naturali l'uomo sia tenuto soltanto ad operare un decalco della creazione. Anche a proposito di questa bellezza che sembra diffusa a piene mani fuori di noi, sì che a noi spetti soltanto di coglierla, vale la legge dell'espressione, per la quale non c'è bellezza data senza un effettivo esercizio di gusto. Tanto è vero che quello che noi chiamiamo gusto della natura è molto spesso un sentimento educato in noi dal gusto dell'arte. E tanto poco si tratta di un dato da rispecchiare passivamente che è in nostra facoltà di moltiplicare senza sosta le impressioni di bellezza, eseguendo accordi e accendendo luci negli strati più cupi e dissonanti dell'essere che ci circonda.

E non sono mai esaurite le riserve di bellezza del mondo, perché in ogni anima e per ogni istante di ogni anima il mondo rinasce con una sua nuova prospettiva, con un suo tono singolare che è il riverbero esteriore della singolarità delle ani-

me. Dio poteva creare il mondo senza l'uomo, ma non avrebbe potuto dotare il mondo di una tale inestinguibile dovizia di mondi nuovi, quali sono i mondi dell'arte, se non avesse creato nel mondo l'uomo, affinché ciò che si mantiene unitario nella sua origine e nella sua destinazione svariasse e s'innovasse indefinitamente, a celebrare la perenne giovinezza dello Spirito.

In tal modo è risolto il problema della coesistenza dell'identico e del diverso, e l'arte un'altra volta ci concede di penetrare più a fondo nelle più gelose intenzioni dell'Assoluto.

Autonomia dell'arte

Il rapporto dell'arte con le altre attività dell'uomo, per quanto riguarda una distinzione di competenze, è nettamente segnato dalla distinzione tra semanticità e assolutezza della parola. L'arte sta alla scienza, alla filosofia, alla morale, a tutto quello che resta dell'attività umana, come l'attualità sta all'ulteriorità, l'intenzionale al terminale, lo strumento al fine. Per tutto quello che non è arte si deve parlare di *trasparenza di forme*, per tutto quello che è arte di *rifulgenza di forme*.

Nell'ordine economico l'ulteriorità dell'atto umano si manifesta nella strumentalità dei beni: ogni oggetto è un « per qualche cosa » (*um-zu*: Heidegger), uno strumento al conseguimento di altro e questo di altro ancora e così via all'infinito. Perciò l'utile è impoetico.

Il laboratorio della scienza è un campionario, dove ciascun oggetto vale in rappresentanza d'una categoria, d'un genere, d'una specie: l'occhio che

lo guarda trascende la sua particolarità e attraverso ad esso mira ad altro. Ciò che l'arte arresta nella voce insostituibile delle « Chiare e fresche e dolci acque... » è per la scienza indifferentemente H^2O: o ruscello, o stilla di rugiada, o infinità del mare. Perciò la scienza è impoetica.

Ogni verità conquistata nell'ordine del conoscere media il processo ulteriore in vista di un'indefinita perfettibilità. La ricerca procede nell'obbedienza ad un dato che vincola l'iniziativa e la orienta. Poiché la perfettibilità del conoscere è indefinita, si accumulano gli sforzi solidali che costituiscono gli anelli di una catena che continua: invece la parola assoluta dell'arte non ammette capitalizzazioni e l'arte comincia da capo in ciascuna delle sue manifestazioni. Perciò la verità è impoetica.

Nell'ordine morale l'uomo sottostà ad una legge, di cui sente di momento in momento la trascendenza imperativa. Su ogni fine conseguito trascende, nell'ordine morale, un bene supremo a cui l'intenzione mira senza poterlo pienamente realizzare nell'atto eseguito. Anche la disposizione morale si capitalizza nell'« abito », perché di un solo atto buono non si dà virtù, come una sola rondine non fa primavera: nel bene non si può, come nell'arte, ricominciare sempre da capo. Non v'ha raggiungimento ultimo dell'atto morale (*Nemo bonus nisi solus Deus*). Perciò il bene è impoetico.

(Non mi si accusi innanzi tempo per codesta impoeticità del vero e del bene, perché il discorso continua).

Vero, bello, bene, quando non si guardino nell'astrattezza delle definizioni trascendentali, ma si mettano a confronto con la realtà dell'esistente,

si diffrangono nell'atto umano, senza riuscire a sovrapporsi e a coincidere: *non convertuntur*. Abbiamo bensì l'idea d'una verità assoluta che, come autopossesso dell'essere, è anche assolutezza di parola e amorosa esecuzione di volontà: abbiamo l'idea d'una terminalità dell'essere in cui *ens, verum, bonum, pulchrum convertuntur*; ma ciò che significhiamo nell'atto nostro non è l'umana condizione e noi ci corromperemmo, corrompendo il concetto dell'assoluto, se credessimo di poter sovrapporre in noi, fino a farli coincidere nell'unico raggio della luce bianca, ciò che la nostra difettiva umanità diffrange e distingue. Si badi che ciò che è distinto non è parallelo, ma convergente. Bene, vero, bello non vanno ciascuno per la propria strada, perdendosi nell'infinito, ma ciascuno tende ad avvicinarsi all'altro: il bene ad essere amato come bello, il vero ad essere posseduto in una sola parola che tutto lo esprima. Questa convergenza ci dà modo d'intendere, con la minore sproporzione possibile, quale deve essere l'essere nella sua assolutezza; ma il vertice verso cui tendiamo e di cui abbiamo l'idea significante non è mai da noi raggiunto, perché ci è vietato immedesimarci con l'assoluto.

Insufficienza umana dell'arte

La distinzione, nettamente segnata, pur nella convergenza, ci dà modo di sconfessare il tentativo di una delle attività umane di usurpare lo spazio dell'altra, confondendosi con essa. L'autonomia dell'arte non è solo, come per il Croce, un raggiungimento della scienza estetica, ma anche l'esecuzione di un dovere religioso. Nell'uomo sa-

rebbe vizio quello che in Dio è condizione. La coincidenza dell'estetico, del teoretico, del morale, nell'uomo sarebbe letale confusione.

L'estetismo è la vita intera usurpata dall'arte. Merita che sia detta una parola energica contro l'estetismo.

Ci sono due specie di estetismo: un estetismo teoretico e un estetismo pratico.

L'estetismo teoretico ha vari nomi: è l'intuizione intellettuale di Parmenide e di Fichte, è l'ontologismo in tutte le sue specie (e non mancano cristiani che tuttora amoreggiano con esso), è l'idealismo assoluto. Il vizio dell'estetismo teoretico sta nell'estendere alla filosofia le condizioni della parola assoluta, che sono proprie dell'arte, pretendendo che l'essere assoluto sia conseguito nell'intùito, cioè nell'immediatezza dell'atto umano, ovvero sia contenuto nel circolo immanente di una dialettica di tipo hegeliano. L'immanentismo moderno è tutto estetismo: per dirla con Gioberti, è poesia, non filosofia, bello come arte, falso come verità; per dirla con Jaspers è *Kunstphilosophie*, cioè filosofia nella forma dell'arte, da tenersi ben distinta dalla filosofia dell'arte (*Philosophie der Kunst*).

L'estetismo pratico, avendo rinunciato a totalizzare l'essere nell'immediatezza dell'atto umano, accetta dell'immediatezza le folgorazioni subitanee e disintegra la vita in attimi inconseguenti, ciascuno dei quali dotato di una propria effimera assolutezza. È la condizione dell'epilessia esistenziale, che Kierkegaard ha ben descritta. Frutta alla vita il *dilettantismo*, all'arte il *decadentismo*. L'estetismo pratico ha in sé la sua condanna perché, oltre a viziare la vita, vizia l'arte di cui vor-

rebbe essere la celebrazione. È difficile, infatti, che la forma dell'arte si ricostruisca malgrado la deformità delle coscienze che dovrebbero reggerla.

Realtà e irrealtà dell'arte

Ma, se l'arte è parola assoluta, mentre tutte le altre attività sono più o meno difettive, perché l'uomo non pone nell'arte la sua dimora stabile, perché è tenuto a superare l'estetismo, rifiutando di assolutizzare la vita in quell'attività che gli concede le soddisfazioni che le altre gli contendono?

La risposta è già stata data, almeno implicitamente: l'arte è parola assoluta *nell'ordine dei sensibili*. La finitezza umana consegue nell'arte un attimo d'infinità, assolutizzando il momento dell'intuizione sensibile, arrestando l'ulteriorità fatale delle impressioni, costringendo il tempo e lo spazio a ripiegarsi su se stessi per rientrare in un limite che non avrebbe altro spazio e altro tempo fuori di sé. Ma, se l'arte arresta in tal modo, con divina facilità, il decorso del sensibile, questo continua tuttavia a scorrere oltre il delizioso recinto e l'uomo non è capace d'inseguirlo e di raggiungerlo, rendendo coestensivo il raggio della vita col raggio dell'arte.

Lo spazio assoluto dell'arte, che basta all'arte, non basta alla nostra vita totale, perché c'è un'eccedenza di realtà e di verità che l'intuizione sensibile non riesce a contenere, e a quest'eccedenza l'uomo è tenuto ad avvicinarsi, non più con l'intuizione, ma con l'astrazione e la dimostrazione. Precisamente il sensibile, che ci dà la possibilità d'intuire, c'impedisce di chiudere in noi stessi il circolo dell'essere, ritornando a noi, come all'es-

sere assoluto, *reditione perfecta*. La sensibilità ottura e apre, è muro e sostegno (Le Senne).

La Parola assoluta dell'Assoluto (quella che la rivelazione ci dice essere la natura del Verbo) è fuori dell'ordine dei sensibili: e perciò a Nicea è stata definita la formula *genitum*, non *factum*, *generazione*, non *creazione*. La parola assoluta nell'ordine dei sensibili, cioè l'arte, non rivela l'assolutezza umana, anzi denuncia la sua finitezza: e chi pensa che la mia definizione nasconda una intenzione luciferina spero si persuaderà che, invece, essa colloca l'uomo esattamente al suo posto nell'ordine della creazione. In quanto parola assoluta nell'ordine dei sensibili, l'arte ci riempie di attimi di grazia, che vorremmo prolungare eternamente, mentre poi la nostra umanità eccede su di essi, a denunciare la loro insufficienza rispetto ad un'eternità più vera, a cui aspiriamo.

« Incantamento », « magìa », « malìa », « sogno », « ebbrezza », « follìa »: sono parole, abituali dell'estetica di tutti i tempi, a denotare una condizione che non può durare come condizione unica in un'esistenza, tesa nella gravezza di altri doveri e di altri compiti. L'arte ha sì verità e realtà, ma ha la verità e la realtà dell'allucinazione; è sì creazione, ma creazione nel regno dell'apparenza: luce solare che ci abbaglia e ci conquide, ma, quand'è ripresa nel circolo di una verità e di una realtà, a cui voglia stabilmente ancorarsi la nostra esistenza, quel fulgore si attenua nel sogno vacillante di un mondo lunare. « La luna è l'anima del mondo » (Kierkegaard).

Chi più gode della divina realtà dell'arte, più soffre dell'insufficienza umana, per cui la grande arte stilla sempre da grande dolore o per lo meno da grande inquietudine. L'*ironia* (che è riso, ma

riso amaro, che confina con l'angoscia, per l'inanità della forma a reggere l'infinità di un'anima) è stata congiunta al *titanismo* una volta per sempre, nella tormentata intensità dell'esperienza romantica. L'*incontentabilità* dell'artista, che già qualcuno sta opponendo dentro di sé all'estetica della parola assoluta, propriamente non è incontentabilità dell'arte, che arte non è se non è contenta di sé, ma è incontentabilità dell'uomo, il quale eccede l'assolutezza dei suoi mondi fantastici e cerca nell'ulteriorità di questi assoluti una soddisfazione che in essi non potrà mai conseguire, perché la soddisfazione è riposta là dove la trovò, quasi al vertice della sua arte, Michelangelo.

Umanità dell'arte

L'arte, pur non bastando alla vita, non resta nella vita un accessorio insignificante, un monile di lusso, un motivo estrinseco di superficiale diletto, e nemmeno si aggiunge alle attività « serie » della vita dal di fuori, con la funzione sussidiaria dell'arte etèra e dell'arte pedagoga. La dottrina didascalica dell'arte è presentimento sviato di un consenso ben più intimo che si ristabilisce tra la Musa della bellezza e la Musa della verità e del bene. Solo dopo di aver segnata a chiare note la specificità dell'esperienza estetica è possibile indicare la via della collaborazione, in quanto un pensiero che congiunge senza distinguere non arriva alla sintesi ma alla confusione.

Anzitutto, l'arte va verso la vita e vi s'inserisce, come l'attualità va verso l'ulteriorità, e l'ulteriorità vanirebbe nel nulla se di momento in momento non trovasse un punto consistente da cui lanciarsi.

L'attività integrale dell'uomo non sta né nell'attualità pura, né nella pura ulteriorità, ma nell'alternanza dei due momenti: nell'alternanza di intuizione e ragione, d'immediatezza e di mediato. È questo il motivo per cui nessuna possibilità d'accesso alla sfera del concettuale e dell'ideale sarebbe aperta al pensiero, se questo non prendesse le mosse dal sensibile e non si portasse sempre dietro qualche traccia del sensibile pur nelle sue sedi più alte (« l'anima non intende — diceva Aristotele — senza il fantasma sensibile »: οὐδέποτε νοεῖ ἄνευ φαντάσματος ἡ ψυχή). Quanti sforzi deve compiere la stessa matematica — che è la scienza dell'ulteriorità pura — per liberarsi dall'intuizione e quanti gradi di minore o maggiore purezza persistono nel suo lavoro di astrazione! Tra l'*attualità pura* (arte) e l'*ulteriorità pura* (matematica), la nostra intera umanità si muove incessantemente, senza fermarsi esclusivamente né alla prima (*estetismo*) né alla seconda (*matematicismo*), ma congiungendoli in una vita piena che dai frutti vistosi della sensibilità spreme la fragranza delle essenze ideali. In questo ritmo continuo la bellezza è congiunta alla verità.

L'arte va verso la vita, anche perché, se l'arte è il mondo posseduto dall'uomo e la scienza è il mondo significato dall'uomo, la vera condizione dell'atto umano integrale non si ritrova mai né nel possesso esauriente né nell'inerte rispecchiamento, ma nella vicenda della conquista che tocca il limite e del limite che è sormontato dalla conquista. L'uomo non è mai esclusivamente né *posant* né *posé*, ma pone ed è posto contemporaneamente, perché esprime nell'atto proprio se stesso, con tutte le condizioni fisiche, fisiologiche, storiche, sociali, metafisiche a cui è sottoposto. Non

è mai esclusivamente *posant*, ma è anche sempre *posant*: e poiché l'arte, al limite, rappresenta lo stato del *posant* puro, un perielio d'arte tocca sempre l'attività umana, anche impegnata nella dura fatica del lavoro e nel lavoro arduo del pensiero.

Il momento della scoperta scientifica, quando la legge cercata folgora subitamente nell'intùito geniale, appartiene contemporaneamente alla scienza e alla poesia; e la storia della scienza, che può essere storia di formule affinate e perfezionate, quando fa i conti con la personalità degli scienziati, in cui la scienza è dramma e passione, può diventare la storia d'un'epopea umana, sofferta nell'eroismo e goduta nella bellezza. Quando Dante, nella terza cantica, trae dall'anima commossa ardue spiegazioni dottrinali, appartenenti alla teologia, filosofia, scienza fisica, scienza morale e politica del suo tempo, e ci fa sentire « la soddisfazione dell'ordine mentale che sorge e s'asside alfine sul disordine, e la gioia della verità posseduta, che s'irraggia di splendore, si fa bella, si compone in un quadro », ridona alla poesia ciò che appartiene in proprio al *lumen siccum* dell'intelletto: e B. Croce, nel rilevare questo motivo profondo di una liricità contesa all'arduo dottrinarismo, scrive le pagine più penetranti e persuasive dell'opera *La poesia di Dante*. Per tale via, il vero e il bene che prima, da un altro punto di vista, ho detto « impoetici », rientrano nelle dimore della poesia.

La lingua, la quale rispecchia nel modo più fedele l'alternanza dell'atto umano, rimane ad un tempo strumento del pensiero e veicolo d'arte, quasi copulando la duplice condizione nella vi-

vezza dell'eloquio che fiorisce sul labbro dei parlanti.

Chi riduce la linguistica ad estetica, e non distingue semanticità e assolutezza dell'espressione, dura fatica a dar ragione dell'esistenza d'una *letteratura*, la quale non possa essere rigettata tra le cose brutte, pur non assurgendo alla forma schietta della pura liricità. Mal si giustificherebbe codesta sfera intermedia tra il bello e il brutto, adducendo una possibilità di agghindamenti, destinati ad attutire la banalità della materia pratica ed economica, con una certa aria conferitagli di distinzione piacente: mal si giustificherebbe la letteratura con simile rievocazione di una dottrina dell'ornato, dispettosa all'estetica.

Invece, quando si consideri quell'alone d'arte che l'atto umano porta sempre dietro a sé, come sempre legato all'espressione, anche se non legato all'espressione assoluta della pura liricità; quando si consideri che anche la più obiettiva verità chiede un processo interiore di conquista, sì che nulla è tramandato che non debba rinascere per ogni uomo nell'attualità del consenso, si chiarisce come pur nella sfera in cui prevale la descrittività del contenuto storico, scientifico, pratico possa non mancare il segno dell'appartenenza, che è il segno della bellezza. La letteratura ha sede dove ha sede la parlata di tutti i giorni, la quale, se appena è corretta, è sempre personale senz'essere arbitraria, è sempre comunicativa senz'essere fredda, è cioè ad un tempo *pura* e *viva*, appartenendo senza contraddizione alla verità che si conserva e si tramanda e all'intimità singolare dell'anima, che in essa si esprime, nel momento del suo intuire: emblema della congiunzione di ulteriorità

e attualità, di scienza e poesia, nell'atto umano integrale.

Come l'arte va verso la vita, la vita va verso l'arte, seguendo una strada che resta da considerare.

La parola assoluta dell'arte non dà ragione di sé, direttamente, che a colui che la pronuncia. Poiché il tempo rientra nella sua voluta, è una sostanza astorica: meteora eccezionale che compare nel cielo della cultura fuori delle coordinate che disciplinano il corso degli astri. Però, indirettamente, l'arte è messa a confronto con la storia: indirettamente, in quanto l'artista, pur sovrano nel suo mondo fantastico, è un esistente, soggetto alle leggi della finitezza umana e quindi coinvolto in tutte le vicende « reali » che attanagliano la vita degli altri mortali. Anche a volerne evadere, dovrebbe impegnarsi in una lotta di liberazione. Ma una semplice evasione, se pure possibile, non sarebbe utile alla sua arte, in quanto l'arte, se deve venire da un cenno di potenza, deve venire dalla pienezza d'un'anima, capace di reggere a tanto.

Il genio non è sì spontaneo e innato che non abbia bisogno di nascere da una spontaneità ricuperata attraverso tutti i cimenti di una vita realisticamente vissuta e sofferta. Al Valéry bastavano le prove della tecnica per attizzare la fiamma dell'arte: ma anche la tecnica è un cimento, perché è un confronto con la resistenza dei materiali e con le attitudini umane, tarde ad affinarsi. La creazione non è lavoro: ma, nell'uomo, il creatore presuppone l'artiere. Da un'anima vuota, che non abbia amato, detestato, lottato, meditato, non potrebbe venire più di un'arte vuota, perché la sterilità è madre del nulla.

Chi, per liberare l'arte dalla vita, vuol vedere l'arte nascere dalla nausea e dall'indifferenza per il vivere, non considera che anche la nausea e l'indifferenza sono passioni umane, che possono far soffrire più delle più magnanime passioni. Chi si compiace d'un attimo di libertà pura e rassomiglia l'arte ai fuochi d'artificio (« Architetture sfavillanti senza rapporto con l'umano, forme di luce immuni di contenuto, labili giochi subito scordati: allegrezza, bellezza non afflitta dal pensiero, arte assoluta »...: Pastonchi) s'appiglia a un sentimento, quale la libertà, che penetra tanto a fondo nelle carni dell'uomo da non concedere che l'arte, esaltandolo, non esalti insieme ciò che è più vero e umano nell'uomo. In tal modo, anche l'arte più pura ritorna nel circolo di una piena umanità.

Attraverso il crogiuolo d'un'anima, tutto un mondo di cultura, consumato in sentimento, passa nel mondo dell'arte. Non c'è idealità religiosa, passione di parte, ardimento epico d'un popolo che non faccia giungere qualche eco di sé nell'opera bella, rifusa nel tono inconfondibile della creazione. Perfino tenui e grevi sostanze del sapere filosofico possono passare attraverso il prisma che le illumina di poesia: S. Tommaso trapassa in Dante, Rosmini accompagna Manzoni, Fichte ispira Novalis, Kierkegaard feconda Ibsen, Nietzsche muove D'Annunzio, Bergson anima l'impressionismo, Einstein porge il concetto di simultaneità al cubismo e al futurismo.

Se un'anima è nutrita della verità e del bene, il suo canto può trasformare in sostanza lirica ciò che, nella sua natura specifica, è più avverso all'estro spregiudicato della fantasia. Quello che

prima s'è detto « impoetico » trova quest'altra via per giungere nelle sedi della poesia.

Moralità dell'arte

Tutto ciò che è umano, non direttamente, ma attraverso la potente concentrazione spirituale del genio, può rifulgere in bellezza. L'arte non può esser vuota d'umanità.

Dovrà anche necessariamente esser densa di spiritualità, di religiosità, di moralità? La vocazione dell'arte risponde unicamente all'appello d'una coscienza retta e illuminata, ovvero qualsiasi umana esperienza può fondersi nel crogiuolo d'un'anima per il getto della sostanza incandescente nella forma dell'arte? Solo i fiori della virtù sono fragranti di bellezza o anche — come per Baudelaire — anche i fiori del male?

Mi pare che possa esser messo un punto fermo: non v'ha arte senza spiritualità. Non si chiede la disciplina d'una confessione o d'un decalogo, ma chi non sa inoltrarsi oltre la sensibilità e avvolgere le cose in un alito di vita interiore non varcherà mai le soglie della bellezza. « Non si diviene classici per mezzo della sensazione, ma per mezzo dello spirito » (Severini). Lo stesso Baudelaire non era tanto impigliato nella palude che non lodasse « colui i cui liberi pensieri prendono, la mattina, come gli augelli, libero volo dagli stagni ».

Quanto al resto, la specificità dell'esperienza artistica impedisce di estenderla con un unico tratto continuo a tutto il raggio della vita, sottoponendo alla stessa misura due momenti che, per quanto solidali, sono distinti nell'atto umano, come

la sistole e la diastole del cuore. L'alternanza dei due momenti ha imposto a S. Tommaso una distinzione, che non è capziosa, tra l'*homo* e l'*artifex* e gli ha concesso di segnare con una nota differenziale il peccato dell'artista che fa un'opera cattiva e il peccato dell'uomo che devia dal fine comune della vita umana: « Il peccato [di chi commette il male] non è proprio dell'artefice, in quanto artefice, ma in quanto è uomo. Onde del primo peccato [di fare un'opera d'arte fallita] si dà colpa all'artista in quanto artista; del secondo si dà colpa all'uomo, in quanto uomo ». (*Sed hoc peccatum non est proprium artificis, in quantum artifex, sed in quantum homo est. Unde ex primo peccato culpatur artifex in quantum artifex; sed ex secundo culpatur homo in quantum homo*) [1]. Non conosco un'affermazione altrettanto decisa, precedente a Tommaso, sulla specificità dell'arte, pur col vincolo che la congiunge alla vita totale dell'uomo, quanto quella che segue nella *Summa*: « Non va infatti a lode dell'artefice, in quanto è artefice, con quale volontà esegua la sua opera, ma quale sia l'opera da lui eseguita... Perciò non si esige dall'artista che faccia il bene, ma che faccia un'opera ben riuscita ». (*Non enim pertinet ad laudem artificis, in quantum artifex est, qua voluntate opus faciat sed quale sit opus quod facit... Et ideo ad artem non requiritur quod artifex bene operetur, sed quod bonum opus faciat*) [2].

Ma, dunque, sarà consentito a quella che costituisce uno dei pregi più alti della nostra umanità di porsi in conflitto con la nostra vita totale, corrompendoci, nello stesso tempo in cui ci colma di

---

[1] S. Tommaso, *S. Theol.*, I-II, q. 21, a. 2, ad 2.
[2] *Ibid.*, q. 57, a. 3; a. 5, ad 1.

gioia divina? Quella che si presenta in veste d'angelo, sarà invece un'attività diabolica, « un parassita aborigeno nella pelle del primo serpente? » (Léon Bloy).

Risponderei che lo scandalo dell'arte è lo scandalo della libertà.

Affinché il ritorno dell'esistente all'Ente non fosse il moto fatale d'una cosa, ma un'ascesa coronata dalla gloria dello sforzo umano, ci è stata data la libertà: ultimi nell'essere, siamo stati messi a capo dell'essere, affinché di nostra iniziativa ascendessimo i gradi dell'essere, perfino con la facoltà dataci di voltarci in senso inverso, ribellandoci all'essere e andando verso il nulla. Ci è stata data la libertà *nella* verità, quella che S. Agostino chiama la *libertas maior*, affinché riconquistassimo il nostro essere, situandoci nell'ordine universale dell'essere; ma, affinché si potesse accreditare a noi il merito della liberazione, una *libertas minor* accompagna l'altra, come l'ombra segue la luce: ci accompagna una libertà *sulla* verità e *contro* la verità, della quale l'uomo fa uso con sua colpa e portando seco la condanna del disordine arbitrario e della corruzione.

L'arte è troppo affine alla libertà, perché si possa scorgere nell'accostamento nulla più di una imagine o di un riscontro fortuito. Anche qui v'ha un'*ars maior* e un'*ars minor*: quella che ascende con le grandi idealità umane e aggiunge il palpito della creatura al palpito del Creatore nel celebrare il disegno della giustizia e del premio, come nella *Commedia*, o il disegno della provvidenza, come nei *Promessi Sposi*, o l'inquietudine umana in cerca dell'eterno, come nel *Faust*: e v'ha quella che accompagna la scomposizione dell'umano, nutrendosi della perversione dei sensi e

del sentimento dell'assurdo. Arte anche questa, come l'altra è ancora libertà: questa porta la tragedia nella storia, come l'altra estende la tragedia al mondo della cultura.

Roma non ha paventato questo esito. Avrebbe potuto sopprimere l'arte e la libertà: non l'ha voluto, anzi le ha difese, in tutto il corso della storia, con una tenacia implacabile, contro l'Isaurico e contro Lutero. È somma ingiustizia quella di Dostoievskij che identifica Roma con la mentalità euclidea del *Grande Inquisitore*, il quale tutto vorrebbe appianare nella società degli uomini con l'automatica esattezza delle deduzioni geometriche. Roma non ha voluto salvare il mondo dalla tragedia, estirpando dal mondo l'arte e la libertà, perché senza l'arte e la libertà si sarebbero estinte nel mondo le tracce più luminose della creazione e si sarebbe messa nel mondo, invece della storia, la macchina. Non ha temuto il segno della contraddizione: e la contraddizione si sta ritorcendo, non contro Roma, ma contro la *libertas minor*, che si dissolve nell'arbitrio e nella licenza, e contro l'*ars minor*, che decade nell'informe e nel deforme, compromettendo ciò che più all'arte è essenziale: la perfezione della forma.

Arte e spiritualità pura

L'epilogo è il confronto con una difficoltà particolarmente grave per pensatori che non rifiutano l'incontro della loro filosofia con le verità del Cristianesimo.

Ecco la difficoltà: *pulchrum* è uno degli attributi divini, *pulchrum* è per alcuni scolastici uno dei trascendentali che si affiancano all'*ens*, insie-

me col *verum* e col *bonum*. Al contrario l'arte, parola assoluta nell'ordine dei sensibili, sembra dissociare irreparabilmente la bellezza dalla pura spiritualità, sicché si aprirebbe dinanzi all'anima credente una vita perenne nel momento stesso della sua morte alla vita della bellezza. La bellezza ontologica, questa qualità che gli scolastici vedevano rifulgere nel puro essere, sarebbe destinata invece ad estinguersi al vertice dell'essere, cioè in Dio. L'immortalità promessa si annuncerebbe estremamente uggiosa, tanto da essere tentati a preferire qualche trillo d'uccello, qualche morbida piega delle carni, da godersi nella vita presente, ad un'eternità squallida di forme e di luci. Si sarebbe tentati di dar ragione al poeta « maledetto »: « Chi vorrebbe scambiare la curva di una sola foglia di rosa con l'essere intangibile che Platone metteva tanto in alto? » (O. Wilde).

Se in sede filosofica fosse possibile parlare con la voce della fede, si dovrebbe ricordare che è stata promessa una resurrezione della carne e si potrebbe commentare che la sopravvivenza di un « corpo spirituale » è stata provvidenzialmente disposta per preservare i tratti di un'intera umanità, ma sì anche forse per assicurare all'immortalità il godimento perenne della bellezza.

Però, a voler rimanere rigorosamente sul piano della razionalità, bisogna vedere se non sia l'arte stessa, nelle sue esperienze più profonde ed esasperate, che non manifesti, al limite, un anelito alla pura spiritualità e non denunci l'esigenza dell'uomo di compiersi in questa.

« Arte pura » è per i moderni una parola che ha molti significati: indica il gusto parnassiano di cesellare il verso e la rima, per una compiacenza

puramente formale e un gusto del gioiello, dell'arabesco, della decorazione; indica il diniego di ogni fine concreto per attingere la vera realtà lontano da quella trita o contesa in mezzo alla quale viviamo; suggerisce l'idea di una risoluzione del periodo parlato in una vibrazione esclusivamente musicale, come in *Romances sans paroles* di Verlaine, essendo la musica la più sensibile delle manifestazioni artistiche; esprime una volontà d'invasione della vita totale, in modo di trasfigurarla nel segno insignificante dell'arte. Arte pura ha tutti questi sensi, i quali non esauriscono la sua comprensione e forse tralasciano il motivo principale e accentratore, se non si soggiunge che arte pura è anche e soprattutto un *bisogno di disincarnarsi*, per raggiungere e amare valori extrasensibili, sia pure a costo di distillare la rappresentazione nella tenue consistenza di essenze logiche o matematiche. Essa va verso il « silenzio » di Rimbaud o verso il « foglio bianco » di Mallarmé. Il simbolismo francese diventa decisamente simbolismo-mistico in Russia, dove la poesia è spesso « rivolta a superare il mondo nella rivelazione intuitiva del suo mistero » (Lo Gatto).

Intesa in questo senso, come « rinuncia a fare ciò che si vede e si sente e si tocca », l'arte pura è un falso artistico, ma nello stesso tempo una luminosa rivelazione metafisica. Non ci è dato cogliere la bellezza e realizzarla se non in un verbo sensibile, ma dal seno stesso della più « sensuosa » e « corpulenta » delle attività umane si esprime il voto di una parola pura in cui la spiritualità sia immediatamente conseguita e amata, e, in quanto amata, conservi il fascino della bellezza.

L'amore ci rivela la vocazione ultrasensibile del-

la bellezza. L'amore è acosmico: si amano le cose per il bacio che l'anima vi imprime. Il naturalismo dei Greci è hylozoismo, antropomorfismo, teomorfismo: sempre amore del nume che solleva le cose nella sfera della bellezza. L'amore è sempre nell'anima, dall'anima, per le anime: perciò dall'Amore nasce Venere, non da Venere l'Amore, e l'amore continua a distribuire nel mondo i suoi amplessi, continua a veder bella la fronte devastata dalla vecchiaia, perché la bellezza è sempre amore delle anime. L'ontologia renderebbe estremamente noioso il cielo, se non fosse ontologia spiritualistica e personalistica. Ma Dio resta soggetto e oggetto di bellezza, perché è soggetto e oggetto d'amore: perché è Essere spirituale e personale.

L'arte pura è ricerca *déguisée* della famiglia delle anime: aspirazione al Regno.

V

ARTE E TECNICA

Arte è libertà: gioia del vivere, gioia del creare. Ma come la vita umana, a cui appartiene, anch'essa subisce delle condizioni. Si incontra con la tecnica, il cui concetto suggerisce tutto ciò che è meccanico, esteriore, sottoposto a leggi fisiche, e quindi sembra controindicato rispetto all'autosufficienza in cui l'artista vorrebbe vivere.

Tra arte e tecnica v'ha attrattiva e repulsione: si crea una tensione fra la condizione a cui l'arte è sottomessa nel suo interno e la libertà cui l'arte è votata.

Si possono intendere tre sensi della tecnica: la tecnica *ante rem*, *in re*, *post rem*. Nel primo senso tecnica vale come *addestramento*, nel secondo quale *esecuzione*, nel terzo quale *stile*.

A questi tre aspetti della tecnica corrispondono i tre vizi a cui conduce la tecnica quando essa non assolve il suo compito di liberazione, ma genera impedimento e costrizione: la tecnica *ante rem* può dar luogo al *virtuosismo*, la tecnica *in re* all'*estrinsecismo*, la tecnica *post rem* al *manierismo*.

Esaminiamo questi tre aspetti.

La tecnica come addestramento

Da un certo punto di vista la tecnica si presenta, anzitutto, come il momento preliminare del-

l'arte, quasi la sua propedeutica. Com'è vero che noi non siamo liberi, ma ci liberiamo, così l'artista non raggiunge il vertice della potenza creatrice se non a sommo di uno sforzo compiuto per rimuovere gli impedimenti che impacciano la libera espressione del suo genio. L'arte è sovranità, ma questa condizione deve essere conquistata, non viene largita. Da questo punto di vista il genio è pazienza. Il creatore deve essere prima operaio: è la bottega che condiziona l'Olimpo. L'estro, l'ispirazione trovano impaccio nella materia sorda a rispondere alle intenzioni dell'arte, nelle attitudini organiche tarde a seguire un'onda di spontaneità, nel mondo della realtà deciso prima dell'arte. *Natura non nisi parendo vincitor.*

Anche l'artista deve obbedire: la tecnica è il momento dell'obbedienza per chi dovrà alfine sottoporre le cose al suo gesto sovrano.

Lo strumento di cui la musica si serve per eseguirsi, prima di essere un prolungamento dell'anima, è fuori dell'anima col suo peso bruto, col suo limite crudele: bisogna conquistarlo, sottometterlo, assimilarlo. Per raggiungere questo stato di grazia occorrono esercizio, fatica, sforzo, tecnica. Bisogna conoscere la grammatica, la sintassi, il lessico: non si può servirsi della lingua come della voce stessa della nostra anima, se non dopo di averne penetrate le leggi, le strutture, se non dopo di essersi impossessati di essa che inizialmente appare un limite coartante. Il peso deve diventare ala.

È la tecnica che precede l'arte: la tecnica intesa come *addestramento*: mezzo non fine, tramite non termine, strumento non opera.

« Colui che sempre si sforza nella fatica, costui dobbiamo liberare », diceva Goethe. Ancora Goe-

BIBLIOTECA ARCHIVIO MUSEO BASSANO

the: « Noi dobbiamo accumulare con sforzo la catasta di legna aride affinché scenda la scintilla dal cielo ad incendiarle »

Tuttavia se il mezzo diventa fine, se lo strumento di liberazione diventa termine del nostro sforzo, la tecnica imprigiona l'arte nel *virtuosismo*. Il virtuosismo è l'abilità conseguita in cui si chiude l'operare umano, senza dar luogo all'atto libero che si disimpegna dalla macchina, servendosene ai propri fini. È la parola che, per essere *pura*, dimentica di farsi *viva*; è l'abilità delle mani che sostituisce il gesto dell'anima; è il fariseismo della lettera che risolve in sé l'iniziativa dello spirito. È, insomma, l'arte che diventa industria.

La tecnica come esecuzione

Vediamo ora il secondo aspetto: la tecnica *in re*, la tecnica come *esecuzione*. Alcuni estetici e critici osservano che esiste nell'arte un momento interno, di concezione, ed uno esterno, di esecuzione, che è dovuto alla necessità di comunicare quello che è nato nella intimità della ispirazione. Vi sarebbero una verità contemplata, ed una verità fissata nello scritto, nella pietra, nel bronzo. Joseph Delhorme parla di *vérité conçue* e di *vérité exprimée*.

La tecnica corrisponderebbe, secondo questa distinzione, al secondo dei due momenti, alla verità fissata, eseguita, allo scopo di tramandare agli altri quello che è nel nostro spirito, per creare quel consorzio tra gli uomini, che fa dell'arte mezzo di elevazione umana.

Ma anche qui ci si deve salvare dalla degenerazione della tecnica, dal pericolo dell'*estrinseci-*

smo: e questo pericolo non è evitato quando il momento esecutivo e comunicativo è considerato come sovraggiunto ed estrinseco rispetto al momento interiore della concezione. Considerare la tecnica come esterna e sovraggiunta, è favorire un *intimismo* chiuso alla comunicazione e quindi mancato nel suo necessario impegno espressivo. Ciò che si esprime, se è veramente espresso, è ad un tempo intimo e comunicato. Non c'è nulla nell'atto dello spirito che possa essere riflessivo senza farsi transitivo, e viceversa. Nell'ideazione dell'artista è già implicita l'esecuzione. Fissare concretamente l'opera d'arte non è ricorrere a mezzi posticci, esteriori, quasi per una volontà propagandistica, ma eseguire nella sensibilità una idealità, conferire al sentimento quella densità corporea senza della quale l'arte vanisce nella sfera delle buone intenzioni o della velleità. Non basta certo la mera sensibilità a determinare l'arte; ma nemmeno la parola interiore si regge se non s'incarna nel fantasma sensibile, che essa pervade di sé, trasfigurandolo, nel momento stesso in cui s'appoggia ad esso, quasi per sostenervisi.

Succede così che la ideazione si immedesima col mordente degli acidi, coll'impasto del colore, colla cesura del verso: non è possibile ideare su un piano di pura astrazione. E soccorre allora quell'aspetto esecutivo per cui il sentimento si fa corpo, imagine, forma, aperti alla comunicazione. Tanto è intima l'esecuzione alla ideazione, che i materiali stessi soccorrono l'invenzione e la provocano. Arturo Martini aveva bisogno di girare per le Alpi Apuane quasi per avere, sui massi di marmo, il tatto fisico dell'idea che gli ferveva nell'anima. Così succede che quello che sembrava impedimento, limite, diventa mezzo provvido e soc-

corso ad un'intenzione d'arte. Anche le incrinature del marmo, la ruvidità della tela, la pesantezza o la durezza dei materiali, nell'opera riuscita, si fondono con l'ispirazione, amati, cercati, voluti da essa.

Si ha la tecnica nel senso deteriore della parola, quando i mezzi espressivi restano estrinseci e pesano al fondo dell'opera con la loro gravezza meccanica e con la loro necessità fisica. Se il marmo non si fa carne, se il suono non si fa voce di un'anima, se la parola non nasce connaturata col sentimento, l'opera d'arte non riesce.

Il problema della tecnica, da questo punto di vista, si risolve come un problema di espressione, perché è l'espressione che lega l'intimo all'esterno, il personale al sociale, l'assimilazione alla comunicazione. E l'arte è, in tutte le sue forme, parola.

La tecnica come stile

Vi è poi il terzo aspetto della tecnica, *post rem*, nell'impronta che l'artista lascia di sé sulle cose per mezzo dello *stile*.

Lo stile è una determinazione che la realtà sensibile assume per effetto dell'atto spirituale che la investe e trasfigura. Lo stile è il segno di nobiltà e di elezione che rende unico, impermutabile, l'oggetto artistico, singolare come lo spirito che a sé lo elegge: una nota di colore, un modo di tornire e di sfumare, un accento posto sulle parole, un tocco inconfondibile, un nulla difficile a dirsi a parole perché è un modo di dire intraducibile che trasforma gli oggetti del baratto commerciale in valori in sé, non soggetti a permuta. Spesso si parla di tecnica in questo senso, cioè

come del modulo espressivo o dello stile incomparabile che accompagna ogni espressione d'arte.

L'artista non esegue *secondo* regole, ma *con* regole, che sono intrinseche al suo stesso operare. Ogni opera d'arte ha la sua interna legislazione, il suo ritmo irripetibile, che diventa « maniera » quando ciò che è specifico di un autore vuol farsi canone universale di espressione artistica. Il *manierismo* è quello stato di ipnosi che lo stile dei grandi artefici, il segno energico della loro personalità e originalità, determina nello stuolo o nel gregge degli imitatori. Costoro credono di potersi appropriare il segreto dell'arte appropriandosi la formula espressiva del grande che imitano, quasi questa formula potesse aver validità indipendentemente dall'iniziativa che l'ha convalidata. Nelle epoche di grande perfezione formale è facile lasciare una scia di imitatori che pretendono di rendere comunicabile ciò che non è comunicabile, ripetibile ciò che non è ripetibile. Il manierismo è lo stile pietrificato.

Può esserci automanierismo. L'artista può non saper continuare nella tensione creativa di una volta, e può ridurre il tocco originalissimo delle sue opere migliori a modulo standardizzato di esecuzione che si ripete passivamente. È il momento di decadenza per i cicli storici e nel ciclo spirituale di un singolo artista. È la tecnica, anche qui nel senso deteriore della parola, che non serve ma è servita e perciò diventa l'elemento negativo dell'arte.

C'è il pericolo opposto: di cadere nel sovversivismo, di credere che l'originalità consista nell'obliterare ogni ritmo esecutivo e nel disimpegnare la fiumana rovinosa della stravaganza. Anarchia e manierismo sono i due estremi sofistici da

cui l'arte deve salvarsi: si salva non col sovversivismo ribelle alle leggi, ma con la potenza dell'iniziativa geniale che ricerca la propria legge.

La tecnica morale

Su questa linea si crede che l'arte possa insegnarci qualche cosa relativamente alla nostra vita morale. Perché c'è anche una tecnica della vita morale, e anche qui la tecnica può diventare ostacolo e prigione, invece di farsi strumento di liberazione. Esistono un *virtuosismo* della vita morale, che è l'esecuzione pedissequa della legge, il conformismo, il fariseismo; un *estrinsecismo* della vita morale che bada solo ai risultati esterni dell'azione e trascura l'intimità; un *manierismo* della vita morale che è imitazione passiva e servile.

Dal lato opposto, stanno altrettanti vizi morali, che sono in perfetta corrispondenza con quelli denunciati nell'operare artistico. Contro il pericolo farisaico si può agitare la spontaneità e l'istinto, rifiutando ogni norma e ogni legge, e cadendo nel primitivismo e nella selvatichezza. Un intimismo eccessivo può isolare l'atto umano dai suoi riflessi sociali e dai suoi doveri di umana comunicazione. Un male inteso spirito di originalità può far cadere nella stravaganza morale e nell'anarchia.

Non occorre essere al di là del bene e del male per essere se stessi. Il segno della personalità si imprime tanto più vigoroso ed energico quanto più si lavora ad esaltare ciò che è universalmente valido, quanto più si vive nel vero e nel bene.

VI

ARTE E FORMA

Dottrina della forma o della pura visibilità

« Forma » può dirsi l'oggettività sensibile, definita e conclusa, in cui s'adempie una volontà d'arte. Il problema estetico che ne deriva è di carattere valutativo, per la necessaria determinazione del rapporto che la forma, così intesa, ha con i motivi interni d'ideazione, d'ispirazione e di sentimento che la condizionano. Si tratta qui di vedere se la valutazione debba limitarsi ai puri rapporti formali o se i rapporti stessi assumano un significato artistico in relazione con i motivi spirituali da cui derivano.

La dottrina ora prevalente nel campo estetico e critico limita la valutazione positiva dell'opera alla sua consistenza oggettiva e formale: luce, colore, linea, massa, volume, contorno, tono, plastica, ritmo, proporzione, ecc. Si ricorda la frase incisiva di Maurice Denis: la pittura non è un cavallo al galoppo, una figura di donna, un episodio della natura o della storia, ma una superficie liscia su cui è stato stemperato del colore.

Questo movimento, che trae origine storicamente dalla reazione all'estetica di Hegel, che considerava l'arte quale « manifestazione sensibile dell'Idea », si definisce ulteriormente quale reazione al sentimentalismo, al contenutismo, al titanismo

e allo storicismo. Si esaminano questi vari motivi della reazione formale.

a) *Reazione al sentimentalismo.* Il criterio formale si associa ad una disposizione visiva, contemplativa, a cui ripugna ogni contaminazione emotiva e patetica. Il sentimento è considerato inservibile ai fini dell'arte. Il Narciso moderno resiste, non solo alla seduzione delle Ninfe della bellezza, ma anche ad ogni compiacenza soggettiva, per ridursi ad uno strumento registratore di estasi ed assistere impassibile ad una conversazione d'oggetti.

b) *Reazione al contenutismo.* Si ricorda la distinzione tra *illustrazione* (la favola che l'opera racconta o l'ideale che essa vuol illuminare) e *decorazione* (colore e tono che si rivolgono direttamente ai sensi, ed elementi tattili e plastici che determinano le sensazioni imaginative di forma e movimento), con l'attribuzione d'un valore effettivo d'arte a tutto ciò che rientra nella *decorazione*, ad esclusione della *illustrazione* (Berenson). La forma non *significa* alcunché, ma *si significa* da sé (Focillon).

c) *Reazione al titanismo.* Col criterio formale si vuol dissolvere il mito romantico del genio che stacca da sé dei mondi per goderli e annullarli a proprio arbitrio, con gesto dispotico e per esibizione di forza creatrice. Invece nella disposizione dell'artista si accentua la passività e l'obbedienza a forme che seguono il proprio destino, prevalendo su ogni iniziativa individuale e sull'ispirazione soggettiva.

d) *Reazione allo storicismo.* Infine, con la considerazione della forma, quale esclusivo valore di arte, s'intende resistere alle varie dottrine stori-

cistiche, sia ispirate al « genio dei popoli » del romanticismo, sia subordinate ai fattori ambientali e razziali del positivismo: dottrine storicistiche per le quali le manifestazioni artistiche, inserite nel processo della civiltà e nella successione dei fatti, si confonderebbero colle altre manifestazioni della cultura, perdendo il loro accento singolarissimo ed obbedendo ad un determinismo fatale. Invece, giudicata quale linguaggio figurativo e formale, l'opera d'arte dovrebbe riscattare il suo tono originale che la rende creazione unica e incomparabile, contemporanea a chi ne gode, fuori di ogni « genealogia » e « parabola » e quindi esente dal peso di fattori storici extraindividuali e dalle leggi naturalistiche della crescita, della fioritura e della decadenza.

e) *La vita delle forme*. Invero la ritorsione dello storicismo sul criterio formale è quanto mai severa, perché la forma artistica, pur isolata dalle influenze culturali e riguardata nella sua obbiettività impersonale, in talune correnti di critica si storicizza essa stessa, dando luogo a quella storia dell'arte come « storia degli stili » per la quale l'uomo scompare di fronte ad una evoluzione obbiettiva di « modi di vedere » o « schemi ottici » che, da soli, dovrebbero decidere il destino dell'arte e il destino dell'artista. Si fa riferimento, per questa tesi, a Wölfflin e a Focillon.

Necessaria integrazione dell'elemento formale e dell'elemento formante

Si oppugna il criterio estetico-critico esposto fino ad ora, quando esso sia preso esclusivisticamente e non sia integrato dalla necessaria consi-

derazione dell'elemento formante, cioè dal *motivo spirituale* che regge la forma e conferisce un valore estetico a rapporti che altrimenti cadrebbero nella sfera insignificante della fisicità.

La considerazione della *forma formata* costituisce una metà della critica: metà che assolve una funzione vitale quando sia associata alla considerazione della *forma formans*. Senza questa associazione la metà si ridurrebbe ad un puro nulla, come un arto stroncato da un organismo vivente non è una parte di vita, ma un nulla di vita, un corpo morto.

La pura sensibilità (sia essa sensibilità visiva o tattile o coloristica o uditiva) nemmeno può esprimersi in termini psicologici senza il principio interiore di coordinamento e di sintesi che presiede alla composizione di ogni unità percettiva e rappresentativa. A maggior ragione un semplice diapason di elementi o rapporti fisici riuscirebbe, più che banale e insignificante, inesprimibile ai fini di una connotazione estetica. Un'intenzione o una volontà d'arte si adempie nel « rapporto fondamentale » che lega il principio spirituale al mondo della forma che esso compone, tenendolo sospeso alla propria iniziativa. Ripercorrere lo spazio che intercorre tra l'anima e la sua parola, senza dissociare l'anima dalla parola, o la parola dall'anima, è l'unico modo offerto alla critica per rendere significante la forma, pur senza legare la « significanza » ad un impiego allegorico o didascalico o contenutistico dell'opera d'arte.

Si rivedono i vari motivi di opposizione prima enunciati a proposito della critica formale e si mettono a confronto col più ampio criterio d'una critica integrale.

a) *Elementi patetici e sentimento d'arte.* Il principio d'intimità che lega la forma alla sua matrice spirituale è ciò che rende indissociabile la forma dal sentimento nell'espressione artistica. Sentimento specifico dell'arte è null'altro che il caldo tono emotivo che suffraga l'appartenenza dell'opera al generante e il perfetto adempimento del conato espressivo nella forma conseguita. Gli altri elementi patetici o patologici, che costituiscono il fondo dell'umanità dell'artista, non entrano nell'opera con la violenza dello sfogo o con la dichiarazione del gesto e dell'esclamazione: vi entrano solo in quanto sieno fusi e consumati nel sentimento specifico dell'arte. Attraverso questo sentimento ogni contemplazione estetica di «cose», per quanto immuni da «chiose» e da reazioni emotive, riesce sempre un confronto totale della coscienza col mondo ed espressione d'un'intimità.

b) *Potere allucinante della forma.* La forza con cui l'imagine dell'arte si propone e si impone allo stesso artista, quasi precorrendo la sua iniziativa e disimpegnandosi dal suo controllo (si ricordano le esperienze del Maupassant e del Flaubert), non va interpretata a riprova della sua *passività*, ma a documento dell'assoluta *spontaneità* della generazione lirica, la quale d'altronde non dà luogo a fantasmi inconsistenti, ma a creature vive dotate d'una propria sostanzialità e autonomia: quasi riproducendo o effigiando nell'ordine artistico il rapporto che lega, nell'ordine cosmologico e metafisico, il Creatore alla creatura.

c) *Contenuto e motivo spirituale.* La giusta reazione della critica formale al contenutismo artistico non deve portare alla conseguenza di escludere la considerazione del *motivo spirituale*, cioè di quel nucleo d'ideazione e di concepimento da

cui erompe l'imagine bella, derivandone la struttura organica e l'unità compositiva.

d) *Contenuto e contenente.* Lo stesso concetto si può esprimere dicendo che la forma d'arte ha un rapporto essenziale col *contenente* anziché col *contenuto*: cioè essa non significa alcunché di valore concettuale o morale o religioso che sia contenuto in qualche modo nel perimetro della forma o si annunci confusamente oltre la trasparenza dell'imagine, bensì in essa *si significa* pienamente l'intimità spirituale che la plasma e la contiene, con tutta la ricchezza di motivi concettuali, morali e religiosi che essa porta fusi nel suo sentimento.

e) *Lo stile quale « tipo unigenito ».* L'appartenenza della forma alla singolarità generante, che in essa si manifesta, dà ragione dello stile: principio di elezione e nobiltà spirituale che, conferendo alla forma, oltre alla sua *unità*, la sua *unicità*, distingue i prodotti dell'arte da quelli dell'industria e segna di caratteri inconfondibili il « tipo unigenito » dell'opera d'arte, traendola fuori da ogni classificazione naturalistica di tipi, generi e specie.

Già la denominazione di « tipo unigenito » allo stile contiene un'evidente allusione dalla sfera artistica alla sfera metafisica e teologica col riscontro d'una non fortuita affinità profondamente significativa.

f) *Lo stile e gli stili.* Senza abbandoni ad un determinismo estrinseco, senza *passività* rispetto al dinamismo della storia e alle influenze dell'ambiente, il genio filtra nel nucleo potente della sua personalità le sostanze viventi nel mondo circostante e nella società degli uomini. Il suo stile, perciò, pur restando documento insostituibile di

un'anima e di un modo di sentire, riflette in sé anche un senso diffuso nella più ampia circoscrizione umana e storica a cui egli appartiene. Ciò che lo distingue dagli altri vale anche ad accomunarlo agli altri in forme espressive, di raggio più ampio, anch'esse perfettamente individuate, com'è individuata l'anima di un popolo e d'un tempo.

Quasi per un fenomeno di doppia rifrazione, nell'individualità singola traluce la individualità collettiva, e precisamente dall'approfondimento dell'impronta stilistica individuale emerge il richiamo all'impronta stilistica epocale e collettiva.

È quindi pregiudizialmente errato l'assunto di delineare una storia dell'arte prescindendo dagli uomini, come puro svolgimento fatale di stili o di « schemi ottici ». Un cosmo stilistico, cioè un *consorzio di forme*, presuppone un *consorzio di anime*, e l'affinità dei modi espressivi non è decisa dalla meccanica di forme impersonali, ma dalle segrete affinità spirituali che si stabiliscono nel regno del sentimento e dell'ideazione.

g) *Critica circoscrittiva*. Ne deriva che la critica d'arte, pur incapace di rendere l'equivalente dell'emozione estetica, ha il compito di *circoscrivere* le condizioni da cui l'emozione stessa può prodursi con l'atto congeniale del rivivimento e del gusto. Il suo compito è esattamente segnato da F. De Sanctis nella risposta alla duplice domanda che sorge spontanea di fronte all'opera d'arte: « Che cosa sei tu? » e « Chi è colui che ti ha fatto? ». La risposta alla prima domanda segue alla penetrazione degli elementi *formali* dell'opera, l'altra alla penetrazione degli elementi *formanti*. La seconda risposta riguarda la personalità lirica e il motivo spirituale da cui l'opera si

esprime, la prima si riferisce al modo in cui il sentimento si è espresso, concludendosi nella compiutezza della forma. Le due risposte sono indissociabili e si condizionano reciprocamente, in quanto la scelta degli elementi che individuano una personalità lirica, sceverandola dal complesso dei motivi biografici, inservibili ai fini dell'apprezzamento critico, la scelta, dico, non può effettuarsi se non sotto il controllo dell'impressione viva e attuale, che l'opera bella genera nell'osservatore; e d'altronde la connotazione degli elementi formali, che segnano la riuscita dell'opera, non può avvenire se non in funzione del movente spirituale che li contiene e li illumina.

Ma una risposta sulla *forma formans*, dissociata dalla risposta sulla *forma formata*, darebbe luogo al puro filologismo e alla pedanteria erudita; come una risposta reciprocamente unilaterale sulla pura *forma formata*, su rapporti tonali, proporzioni geometriche, ritmi coloristici e sonori, indipendentemente dal sentimento che li esige, decadrebbe in fisiologia, geometria o alchimia naturalistica, prive di ogni senso di arte e di bellezza.

VII

IL RISCHIO DELL'ESTETISMO

L'estetismo è atmosferico, prima che filosofico: viene alla filosofia dal di fuori, come la pressione atmosferica, anche a porte chiuse e sbarrate.

Il costume comunica l'estetismo al pensiero con persuasione blanda, inavvertita. L'estetismo s'insinua nell'uomo come il bacillo con l'aria che respira, come il contagio che si propaga con la carezza e col bacio.

Estetismo è la vita ridotta nella misura dell'arte. È più che conforto di bellezza diffuso nella vita, più che ammirazione per le forme belle prodotte dal genio della poesia, della pittura, della musica. Molto al di là di queste sane e necessarie compiacenze, esso è una contrazione dell'intera esistenza nella struttura che è propria dell'esperienza artistica, in modo che ogni altro valore umano ne risulti conquiso e consumato. L'arte ha la sua interna legislazione che importa tensione, sforzo, dedizione, sacrificio; ha la sua virtù purificatrice e serenante. Non riconoscere altro dovere oltre a quello che sottomette l'uomo al conseguimento della perfezione formale, non aspirare ad altra catarsi oltre a quella largita nei paradisi artificiali della bellezza, questo è estetismo. L'arte ha la sua verità, tramata nella labile sostanza del sogno: non riconoscere altra verità ol-

tre a quella conclusa nella coerenza d'un mondo poetico, questo è estetismo.

Tutte le modulazioni dell'esperienza artistica variano le manifestazioni dell'estetismo. La storia ha conosciuto e conosce un estetismo eroico, fatto di orgoglio e di ardimenti, e un estetismo languido, fatto di sconforto, sollecitato da un bisogno di evasione. Il superuomo e la vittima si alleano nella disposizione estetistica. Vanno sotto il segno dell'estetismo la presunzione e la disperazione, la potenza creativa e la decadenza consapevole, l'entusiasmo fervido e la stanchezza mortale. Quando si coglie dell'arte il fascino emotivo si dà campo ad un estetismo sentimentale alla Ruskin. Quando si coglie dell'arte la finezza, l'armonia, la compiutezza formale, si educa un estetismo raffinato e aristocratico, come quello che attraversa la moderna letteratura inglese e giunge all'estrema espressione in O. Wilde. Quando si coglie dell'arte il valore comunicativo, si coltiva un estetismo sociale e umanitario, simile a quello che, vagheggiato già da R. Wagner, rinasce nello spirito del Whitehead e dell'ultimo Th. Mann.

La scintilla rapita da Prometeo agli dèi è arte, prima di essere scienza. Anzi l'arte originariamente rapì agli dèi, ben più di una scintilla, la loro stessa sostanza, perché li creò, effigiandoli fantasticamente sulle balze dell'Elicona o in vetta all'Olimpo. I Greci obbedirono fino in fondo all'assolutezza del fantasma poetico e lo divinizzarono; cedettero senza riluttanza alla forza allucinante dell'imagine fantastica e la adorarono. La religione dei Greci è la loro poesia: non mai l'arte conseguirà tanta pienezza d'incontrastato dominio. Il genio ellenico portò l'idolatria a vertici eccelsi, mettendo l'idolo nel circolo magico della bellezza.

Ma l'estetismo dei Greci è innocente, perché è inconsapevole. È il frutto spontaneo della fantasia che, come nel fanciullo, segue solitaria le proprie leggi, quando ancora non si sono fatte ascoltare le voci robuste di una compiuta umanità. Quando i filosofi della Grecia avvertirono la manomissione compiuta dalla poesia ai danni della divinità, reagirono con una severità tanto dura che a noi parrebbe sacrilega, perché giunse perfino a proscrivere l'arte dalla vita.

Da noi, invece, l'estetismo titanico è riflesso, meditato, e s'accende dei foschi bagliori della protervia e della ribellione. Non è più l'imagine bella che ci rapisce con la sua forza allucinante, ma è la potenza del genio creatore che si arroga tutti i diritti di Dio per sostituirlo nella sottomissione della natura, nel governo della storia, nel dominio della vita. Poeti e pensatori secondano voluttuosamente la presunzione fino all'esasperazione, con Hölderlin e con Nietzsche fino ad oltrepassare la soglia che divide l'ebbrezza dalla follìa.

Noi conosciamo anche il modo di esorcizzare esteticamente la materia più refrattaria: l'economico. Gino Ferretti da Palermo divulgava questa nuova edizione del marxismo per la quale l'autocreazione umana col lavoro, superando magicamente ogni resistenza opposta dalla materia, compone il nuovo significato lirico dell'esistenza come « assolutamente libera creazione dell'assoluto ». L'utilità avrebbe dovuto cedere interamente alla bellezza e perfino la lotta di classe avrebbe dovuto rientrare, come un tocco d'ombra vivificante, nel chiaroscuro della rappresentazione poetica.

Se portassimo nella vita l'idillio di questa arcadia atroce trameremmo all'uomo il più subdolo inganno e lo predisporremmo a detestare la bel-

lezza per averlo piegato alle male arti di una bellezza usurpatrice.

Ma l'idolatria moderna è consapevole del suo inganno. Il nostro estetismo assoluto sa di essere « gioco ». Siamo usciti per sempre dal mito poetico dei primitivi. Eppure una nuova specie di estetismo si ricostituisce precisamente sulla riconosciuta falsità dell'estetismo assoluto. Come certa pittura contemporanea, pur avendo perduto irrimediabilmente il primitivismo istintivo, vuol ricuperarlo intenzionalmente e artificiosamente, e ricade perciò nell'accademia più complicata e insipida; così la cultura contemporanea, avendo perduta la fede, vuol sofisticare la fede col fingere miti, in cui essa non crede, per accentrarvi lo spirito delle epoche e sottrarre l'uomo all'infinito andare d'una storia senza senso. Dilthey, Simmel, Cassirer costellano il firmamento della cultura di forme, di simboli, di tipi, che si distendono l'uno accanto all'altro, ciascuno con un'assolutezza fittizia, oltre la quale l'uomo non potrebbe scoprire null'altro che se stesso e il frutto della sua attività fabulatrice.

Se ci servissimo della poesia secondo queste intenzioni, per blandire l'animo degli uomini con un Dio-favola o con un Dio-leggenda, corromperemmo ad un tempo l'arte e la fede, mettendo la fede in conflitto con un'arte ingannatrice e l'arte in conflitto con una fede fatua e insincera.

L'arte ha un'altra fondamentale inclinazione, a cui corrisponde un'altra specie di estetismo. Nel processo della nostra vita cosciente, l'arte isola il momento dell'immediatezza e dell'intuizione, appunto perché crea, nel modo prestigioso dell'apparenza e del sogno, quell'attimo autosufficiente e assoluto che è nell'uomo un presentimento del-

l'infinito e dell'eterno. Ora, trasferire l'apparenza nella sfera della realtà, cioè diffondere sull'intera nostra esistenza la formula propria dell'arte, vuol dire sconnettere l'esistenza in attimi incongruenti, non contesti nel tessuto unitario che la ragione compone a servizio del carattere morale dell'uomo. Quando dall'estetico si passa all'estetismo, l'energia si scarica in un seguito di attimi incongruenti e convulsi. Freud sacrilegamente ha voluto ricondurre l'arte alla nevrosi: si ripara all'oltraggio osservando che piuttosto la nevrosi è simile allo stato dell'esistenza abbandonata all'estetismo.

Ovvero, qualora sieno evitate queste note acute dell'epilessia morale, l'estetismo si placa in un dilettantismo languido e annoiato, che ama qualche aspetto della realtà e della vita solo per l'impressione fugace che può determinare in chi vuol essere inadatto ad impegnarsi sul serio in nessuna causa, a volere come proprio nessun bene. È il caso che il Le Senne chiama la « lâcheté artistique »; è il caso per cui si pongono sullo stesso piano di contingenza e d'insignificanza la taverna e il tempio, la cloaca e l'altare, la bestemmia e la preghiera, qualora da esse non si sprigioni lo stimolo d'un brivido epidermico ed effimero.

Se questo modulo di vita diventasse il programma della vita — estetismo titanico, estetismo mitico, estetismo crepuscolare — sarebbe segnato per sempre il destino della civiltà che, per elezione, sposerebbe il decadentismo letterario alla decadenza umana.

È esiziale l'estetismo quanto è essenziale l'estetico. Ciò vale per una delle attività dello spirito e per tutte nel loro complesso e nei loro rapporti. Si corrompono le attività umane quando si con-

giungono, usurpando l'una il posto dell'altra, e quando si disgiungono, diventando reciprocamente indifferenti od ostili. Non rendono intero il senso dell'umano né la verità ridotta a magìa poetica, né la verità immiserita in squallido cerebralismo; né il bene amato per fatuo dilettantismo, né il bene servito in cupa sottomissione o in aridità di spirito. Nella filosofia e nella vita, la distinzione del vero, del bene e del bellò condiziona il loro soccorsò reciproco e la loro compenetrazione.

BIBLIOGRAFIA

Storia generale dell'estetica:

R. Zimmermann, *Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft*, Vienna 1858.

Ch. Levêque, *Examen des principaux systèmes d'esthétique anciens et modernes*, in *La science du beau*, II, Parigi 1862.

M. Schlaser, *Kritische Geschichte der Aesthetik*, Berlino 1872.

M. Menendez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid 1883-1891; III ed., Santander 1940.

B. Bosanquet, *A history of aesthetics*, Londra 1892.

W. Knight, *The philosophy of beautiful, being outlines of the history of aesthetics*, Londra 1895.

B. Croce, *Storia dell'estetica*, in *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari 1902.

A. Rolla, *Storia delle idee estetiche in Italia*, Napoli-Genova-Città di Castello 1924.

E. Utitz, *Geschichte der Aesthetik*, Berlino 1932.

K. Everett-H. Huhn, *A history of aesthetics*, Nuova York 1939.

S. Caramella, *Storia del pensiero estetico e del gusto letterario in Italia*, Napoli s. d.

Studi di estetica:

P. Vallet, *L'idée du beau dans la philosophie de St. Thomas*, Parigi 1883.

P. Souriau, *L'esthétique du mouvement*, Parigi 1889.

H. Bergson, *Le rire*, Parigi 1900.

B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, I ed., Bari 1902, VIII ed., ivi 1946.

L. Tolstoi, *Che cos'è l'arte*, tr. it., Milano 1904.

B. Croce, *Problemi di estetica*, Bari 1909.

H. Tietze, *Die Methode der Kunstgeschichte*, Lipsia 1913.

H. Woelfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Monaco 1915.

M. Pittaluca, *E. Fromentin e le origini della moderna critica d'arte*, in « l'Arte », 20 (1917), 31 (1918).

B. Croce, *Nuovi saggi di estetica*, Bari 1920.

J. Maritain, *Art et Scolastique*, Parigi 1920.

Rich. Mueller-Freienfels, *Psychologie der Kunst*, v. 3, Lipsia 1922.

R. Frey, *Vision and Design*, Londra 1923.

P. Valéry, *Eupalinos*, Parigi 1924.

L. Stefanini, *Il problema del bello e didattica dell'arte*, Torino 1924.

Ch. Lalo, *Introduction à l'esthétique*, Parigi 1925.

Alain, *Système des Beaux-arts*, Parigi 1926.

H. Bremond, *Poésie pure*, Parigi 1926.

Id., *Prière et poésie*, Parigi 1926.

M. Dvorak, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, Monaco 1927.

Ch. Lalo, *Esthétique*, Parigi 1927.

H. Delacroix, *Psychologie de l'art*, Parigi 1927.

L. Venturi, *Pretesti di critica*, Milano 1929.

Et. Souriau, *L'avenir de l'esthétique*, Parigi 1929.

G. Toffanin, *La critica e il tempo*, Torino 1930.

J. Segond, *Le problème du genie*, Parigi 1930.

Ed. De Bruyne, *Esquisse d'une Philosophie de l'art*, Bruxelles 1930.

F. Paulhan, *L'esthétique du paysage*, Parigi 1931.

G. Gentile, *La filosofia dell'arte*, Milano 1931.

Th. Gerold, *Les Pères de l'Eglise et la musique*, Parigi 1931.

E. Mâle, *L'art réligieux après le Concile de Trente*, Parigi 1932.

A. Guzzo, *Studi d'arte religiosa*, Torino 1932.

A. Banfi, *I problemi di un'estetica filosofica*, in « La Cultura », Milano 1932, ottobre-dicembre.

K. Svoboda, *L'Esthétique de Saint-Augustin et ses sources*, Brno 1933.

A. Baratono, *Il mondo sensibile*, Messina-Milano 1934.

A. Carlini, *La religiosità dell'arte e della filosofia*, Firenze 1934.

B. Croce, *La critica e la storia delle arti figurative*, Bari 1934.

H. Focillon, *Vie des formes*, Parigi 1934, tr. it., Milano 1945.

R. Bayer, *L'esthétique de la grâce*, Paris 1934, v. 2.

V. Basch, *Essais d'esthétique de philosophie et de littérature*, Parigi 1934.

S. Bottari, *La critica figurativa e l'estetica moderna*, Bari 1935.

B. Croce, *La Poesia*, Bari 1935.

J. v. Schlosser, *La letteratura artistica*, tr. it., Firenze 1935.

Vl. Arangio Ruiz, *Arte e filosofia*, Genova 1935.

J. v. Schlosser, *La storia dell'arte nelle esperienze e nei ricordi di un suo cultore*, tr. it., Bari 1936.

S. Bottari, *I miti della critica figurativa*, Milano-Messina 1936.

A. Parente, *La musica e le arti*, Bari 1936.

G. Flores d'Arcais, *Il problema dell'arte*, Napoli 1936.

G. Della Volpe, *Fondamenti di una filosofia dell'espressione*, Bologna 1936.

J. v. Schlosser, *Xenia, Saggi sulla storia dello stile e del linguaggio nell'arte figurativa*, tr. it., Bari 1938.

U. Redano', *Arte creatrice*, Milano 1939.

L. Stefanini, *Problemi attuali d'arte*, Padova 1939.

A. Banfi, *L'esperienza estetica e la vita dell'arte*, in « Studi filosofici », 1940 dic.

E. Fenu, *L'arte come personalità*, Milano 1941.

U. Spirito, *La vita come arte*, Firenze 1941.

A. Aliotta, *L'estetica di Kant e degli idealisti romantici*, Roma 1942.

L. Stefanini, *Arte e critica*, Milano 1942, II ed., ivi 1943.

N. Petruzzellis, *L'estetica dell'idealismo*, Padova 1942.

Id., *Filosofia dell'arte*, Roma 1944.

Cl. Carbonara, *Del bello e dell'arte*, Torino 1944.

A. Baratono, *Arte e poesia*, Milano 1945.

A. Attisani, *Cosmicità ed eticità dell'arte*, Milano 1946.

M. Campo, *Sull'arte e sulla vita spirituale*, Brescia 1946.

E. Souriau, *La correspondance des arts*, Paris 1947.

Lo Gatto, *L'estetica e la poetica in Russia*, Firenze 1947.

J. Segond, *Traité d'Esthétique*, Paris 1947.

G. Chiavacci, *La ragione poetica*, Firenze 1947.

Alain, *Sistema delle arti*, tr., Milano 1947.

G. Nicco Fasola, *Della critica*, Firenze 1947.

G. Calogero, *Estetica Semantica Istorica*, Torino 1947.

J. Dewey, *L'arte come esperienza*, tr., Firenze 1951.

B. Berenson, *Estetica etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva*, Firenze 1948.

C. L. Ragghianti, *Profilo della critica d'arte in Italia*, Firenze 1948.

L. Stefanini, *Metafisica dell'arte e altri saggi*, Padova 1948.

A. De Propris, *Verso la nuova estetica*, Roma 1948.

Jean Cassou e altri, *Débat sur l'art contemporaine*, in « Rencontres intern. de Genève », Neuchâtel 1948.

G. M. Bertin, *L'ideale estetico*, Milano 1949.

L. Pareyson, *L'estetica dell'idealismo tedesco*, Torino 1950, v. I.

Vl. Arangio Ruiz, *Umanità dell'arte*, Firenze 1951.

G. A. Borgese e altri, *La mia prospettiva estetica*, a cura di L. Stefanini, Brescia 1953.

281853

MUSEO BIBLIOTECA ARCHIVIO BASSANO

INDICE

I Generalità . . . . . Pag. 5

II - Cenni storici . . . . . » 8

L'estetica classica . . . . . » 8
L'estetica cristiana . . . . . » 16
L'estetica rinascimentale . . . . . » 21
L'estetica romantica . . . . . » 27
L'estetica contemporanea . . . . . » 32

III - I problemi dell'estetica . . . . » 39

Il problema dei rapporti dell'arte con le altre attività umane . . . . . » 39
Il problema del linguaggio . . . . . » 42
Il problema del rapporto tra intuizione ed espressione . . . . . » 44
Il problema della forma . . . . . » 45
Il problema del sublime . . . . . » 47
Il problema dei rapporti tra idealità e sensibilità . . . . . » 48
Il problema del personalismo artistico . » 50
Il problema del sentimento specifico dell'arte . . . . . » 52
Il problema dei sentimenti quotidiani . » 53
Il problema del contenuto . . . . . » 54
Il problema della storicità dell'arte . . » 55
Il problema del costume e dell'idealità . » 56
Il problema dell'arte sacra . . . . . » 58
Il problema dell'imitazione della natura » 59
Il problema del rapporto tra il bello e l'arte . . . . . » 61
Il problema della estrinsecazione . . » 62

Il problema della classificazione delle arti . . . . . Pag. 63
Il problema della critica d'arte . . » 65

IV - Delineazione di un'estetica della parola assoluta . . . . . » 66

La parola nell'essere . . . . . » 66
Semanticità e intenzionalità dell'espressione umana . . . . . » 68
Ulteriorità dell'espressione umana . . » 70
L'arte come parola assoluta . . . . » 72
L'arte come parola assoluta nell'ordine dei sensibili . . . . . » 75
Confronto con altre definizioni dell'arte » 78
Espressione e singolarità . . . . » 82
Espressione e contemplatività . . . » 83
Espressione e oggettività . . . . » 87
Autonomia dell'arte . . . . . » 93
Insufficienza umana dell'arte . . . » 95
Realtà e irrealtà dell'arte . . . . » 97
Umanità dell'arte . . . . . » 99
Moralità dell'arte . . . . . » 105
Arte e spiritualità pura . . . . . » 108

V - Arte e tecnica . . . . . » 112

La tecnica come addestramento . . . » 112
La tecnica come esecuzione . . . . » 114
La tecnica come stile . . . . . » 116
La tecnica morale . . . . . » 118

VI - Arte e forma . . . . . » 119

Dottrina della forma o della pura visibilità . . . . . » 119
Necessaria integrazione dell'elemento formale e dell'elemento formante . » 121

VII - Il rischio dell'estetismo . . . . » 127

Bibliografia . . . . . » 133

Finito di stampare in Luglio 1953 dalle Arti Grafiche A. Chicca - Tivoli